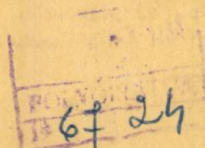


54489

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
DIN
TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE



III
1965

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. Dr. docent G. IVANESCU
membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct :

Conf. EUGEN TODORAN

MEMBRI :

Prof. Dr. N. APOSTOLESKU ; Conf. ȘTEFAN BINDER ; Lector ALFRED HEINRICH ;
Conf. VICTOR IANCU ; Lector LUCIA JUCU-ATANASIU ; Lector ȘTEFAN MUN-
TEANU ; Lector I. STAN ; Conf. G. I. TOHANEANU



Pentru a vă asigura primirea la timp a revistei reînnoiți-vă abonamentul în fiecare an.

Abonamentele în țară se primesc la oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Abonamentele pentru străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134-135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al revistei *Analele Universității din Timișoara*.

ADRESA REDACȚIEI:

Universitatea din Timișoara
Facultatea de Filologie
Bulevardul Vasile Pârvan 4

ANALELE UNIVERSITAȚII DIN TIMIȘOARA
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
III, 1965



S U M A R

ISTORIA LIMBII ȘI LITERATURII

S. MIOC, Idei despre literatură la Camil Petrescu	3
T. L. BIRAESCU, Începuturile individualismului și tragedia lui Euripide	23
RODICA CIOCAN-IVĂNESCU, Despre unele trăsături caracteristice ale culturii europene din sec. al XVII-lea în legătură cu problemele barocului	41
CLIO MANESCU, Unele observații cu privire la principiile estetice ale romantismului, formulate în prefața la „Cromwell“	67
ALFRED HEINRICH, Natura ca mijloc de analiză psihologică în proza lui Lermontov	83
ȘTEFAN BINDER, Contribuții la studiul elementelor germane în lexicul graiurilor populare românești	103
ȘTEFAN MUNTEANU, Preocupări privitoare la unificarea și cultivarea limbii în Transilvania la începutul secolului al XX-lea	123
ION ILIESCU, Unele aspecte ale relației dintre etic și estetic în folclorul muncitoresc	137
VICTOR IANCU, Tudor Vianu, comparatist	151

GRAMATICA ȘI TEORIA LIMBII

EDITA JENTNER, Asupra îmbinărilor de foneme în limbile germană și română	223
EUGEN TĂNASE, Un caz de discordanță între analiza logică și cea gramaticală	247
MARIA PIRLOG și DOMNICA GHEORGHIU, Observații asupra cazului vocativ	257

NOTE

- G. IVANESCU, Un hidronimic românesc de origine dacică: Năruja . 267
- V. ȘERBAN, Fapte de limbă bănățene în culegerile de folclor ale lui
George Cătană 273

RECENZII

- ISTORIA LITERATURII ROMÂNE, Editura Academiei R.P.R., București, 1964 (*Eugen Todoran și P. Murariu*) 287
- IVAN POPOVIČ, Geschichte der serbokroatischen Sprache, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960 (*G. Ivănescu*) 290
- Acad. AL. GRAUR, Nume de persoană, București, Editura științifică, 1955 (*D. Crașoveanu*) 298
- ISTORIJA RUSSKOGO ROMANA, Moskva-Leningrad, I—II, 1962—1964 (*T. Nădăban*) 301
- U. FOHT, Puti russkogo realizma, Moskva, Izd. «Sovetski pisatel'», 1963 (*Alfred Heinrich*) 303
- V. N. KLIUEVA, Kratkij slovar' sinonimov russkogo jazyka, Moskva, Učebno-pedagogičeskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1961 (*M. Bucă*) 305
- JAZYKI INDII, Sbornik statej (Akademija Nauk SSSR, Institut Narodov Azii), Moskva, 1961 (*Vlad Bănățeanu*) 308
- IBERIUL-KAVKASIURI ENATMECNIEREBA (IBERO-CAUCASICA), XII, Tbilisi, 1960 (*Vlad Bănățeanu*) 312



IDEI DESPRE LITERATURĂ LA CAMIL PETRESCU

DE

SIMION MIOC

Eseurile și articolele, cele mai multe polemice, scrise de Camil Petrescu de-a lungul anilor, adunate în volume sau încă adăpostite în revistele vremii, cum ar fi : *Facla*, *Cuvîntul liber*, *Omul liber*, *Cetatea literară*, *Săptămîna muncii intelectuale și artistice*, *Revista vremii*, *Universul literar* etc., nu formează un corp de doctrină estetică bine conturat, urmărind desfășurarea problemelor cît de cît exhaustivă. Fire înclinată spre subtilități filozofice, cu o pregătire corespunzătoare — era doctor în filozofie — vom găsi în publicistica lui Camil Petrescu, și chiar în opera sa — idei despre artă și literatură, care-l urmăresc și pentru conturarea și precizarea căroră într-un sistem el se pregătește mereu. Tot ce se publică este consemnat ca făcînd parte din perioada de preparare. Febrilul polemist nu a reușit să-și realizeze aspirațiile filozofice și estetice.

Fragmentele de *Jurnal intim*, publicate în *Viața românească*, arată frămîntarea scriitorului în mrejele sărăciei și opacității regimului burghezo-moșieresc, neputința de a munci la terminarea proiectelor multilaterale. La 33 de ani, scriitorul se întreba de unde să ia averea ca să poată realiza „*Etica*“, „*estetica*“ și „*sociologia*“ în forma în care au devenit obsedante ¹. Întrebarea revenea în pana celui care se destăinuia,

¹ *Viața românească*, nr. 12/957, p. 56.

peste șase luni : „Ce să fac ? Dacă mă ocup de studiile filozofice, mor de foame, dacă fac gazetărie nu pot s-o fac la altă gazetă decât a mea, căci nu mă primește nimeni. Dacă scot eu o revistă, trebuie s-o fac așa ca și cum ar fi principala mea preocupare : cu toată inteligența, cu tot sufletul și cu toată scîrba că din cauza ei nu pot să caut soluțiile în estetică așa cum o doresc”¹. Nu e vorba aici, cum bine ne dăm seama, doar de „cazul” Camil Petrescu : în asemenea situații se aflau toți intelectualii cinstiți înainte de Eliberare.

Intr-o altă pagină de jurnal, din 1936, scrie că unele idei și soluții estetice le avea precizate încă din 1915, din perioada cînd scria *Jocul ielelor*, și că de atunci doar s-ar fi informat și documentat „pentru ilustrarea acestei gîndiri”². Explicația dată e demnă de reținut și întrucîtva corespunzătoare firii lui Camil Petrescu. Ajuns la anumite concepții și atitudini, el și le expune și apără cu îndîrjire.

În general, se poate spune că eseistul și scriitorul Camil Petrescu a nutrit idei înaintate. Niciodată el nu s-a îndepărtat de la cîteva cerințe ale artei realiste ; a militat cu ardoare, mereu, pentru claritate și luciditate în creație. A recunoscut artei și literaturii puțința de a cunoaște sufletul omenesc. A respins toate formalismele și poezia pură. Nu putem face abstracție totuși de influența filozofiei fenomenologice a lui E. Husserl asupra lui Camil Petrescu, influență pe care el o consideră doar suprapusă peste tendințe proprii, ajutîndu-l la o mai adîncă clarificare. Sau, cum spune el, întîlnirea cu filozofia fenomenologică a fost ceva analog cu sentimentul înotătorului care se lasă dus de curentul apei, dar în direcție voită de el.

Rădăcinile sociale ale scrisului său salvează multe pagini semnate de autorul *Sufletelor tari* de caducitate³.

Vom expune, în rîndurile următoare, cîteva din ideile despre literatură susținute cu patos dialectic de Camil Petrescu.

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, nr. 1/1958, p. 51.

³ De o mare discreție în legătură cu viața sa, Camil Petrescu în focul polemicii, dă mărturisiri revelatoare, arătînd că familia sa se trage din Transilvania, că face parte „dintr-un neam de sclavi care pînă acum o sută și ceva de ani, în Ardeal nici nu aveau voie să poarte pălărie și să se statornicească la oraș”. Urmașii s-au stabilit la oraș „dar pretenția lor de a gîndi și de a avea păreri, trebuie imediat reprimată și aspru pedepsită, de către mercenarii entuziaști ai culturii ocupante”. *Teze și antiteze*, p. 293.

O problemă de aspect general îl interesa în primul rînd pe autorul *Tezelor și antitezelor* : raportul dintre dezvoltarea filozofiei, a științei și dezvoltarea artei și literaturii. În această chestiune, Camil Petrescu susține, bazat pe o cercetare istorică, necesitatea unui sincronism între cele două aspecte ale activității spirituale umane, fără însă să facă legătură cu dezvoltarea materială a societății. Dacă Eugen Lovinescu, criticul *Sburătorului*, ceruse ca țările mici să adopte cît mai repede cu putință curentele de idei din țările mari, apusene (mai ales din Franța), sincronismul lui Camil Petrescu are o orientare filozofică, mai largă deci. Accentul nu cade pe factorul geografic, cerîndu-se doar ca arta și literatura să fie corelative cu știința și filozofia timpului respectiv. Mai ales interpretarea filozofică ce se dă timpului să fie prezentă în artă. Sincronismul cerut de Camil Petrescu ține de o așa-zisă „structură”, în înțeles fenomenologic, deci idealist. Se aduce un exemplu din istorie : literatura clasică face parte din aceeași structură cu filozofia lui Descartes. De atunci, — crede greșit Camil Petrescu, din perspectiva filozofiei idealiste —, s-au produs decalaje mari. Filozofia și știința au progresat, pe cînd literatura se menține în forme hibride, în care predomină tot personaje — mai ales în roman — cu „caractere” clasice, deci mecaniciste.

Camil Petrescu are convingerea că în perioada de după 1900, dar mai ales după primul război mondial, a apărut „o nouă structură” : Bergson și Husserl în filozofie, Einstein, Heisenberg, Broglie, Klages, Janet etc., în știință, Marcel Proust în literatură. Literatura europeană, în ansamblu, se menține însă tot într-un *Weltanschauung* mecanicist. Or, literatura trebuie să fie la nivelul noii structuri, mai ales la nivelul psihologiei, aceasta din urmă fiind în funcție de explicația filozofică a timpului.

Nu sînt arătate, din păcate, cauzele care duc la progresul științelor și filozofiei. Se insistă doar asupra raporturilor dintre diferite aspecte suprastructurale, fără a înțelege că ele apar și se dezvoltă în cadrul unei baze economice. Dar chiar raportul : filozofie, știință — artă, literatură, e prezentat unilateral, ca și cînd doar primele forme de manifestare spirituală ar influența pe cele din urmă. În realitate, există și aici un proces dialectic, bilateral. Sînt cazuri în istorie cînd arta și literatura „prevestesc” probleme pe care le va dezbate filozofia și

știința¹. S-a arătat că, Freud, spre exemplu, a căutat în literatură, pînă în cea antică, exemple care să-i „justifice” teoriile sale „științifice”.

Am observat cum Camil Petrescu repudiază prelungirea mecanismului descartian, în prezentarea psihologiei personajelor din literatură, pînă în vremea noastră. Scriitorii continuă să scrie după o schemă abstractă, săracă și îndepărtată de complexitatea, schimbarea și proteismul vieții. Acest mecanism omoară tocmai concretul care trebuie să pulseze în operă. Cum se poate ajunge la concret, adică la pulsația vieții, după Camil Petrescu? Nu ajung aci nici liricii puri, nici acei scriitori care se învîrtesc în jurul propriului eu, adică sînt excesivi subiectivi. Ca să ajungi la concretul vieții e nevoie de luciditate (în sensul în care a avut-o M. Proust). Chiar dacă unii romancieri și dramaturgi ajung să scrie pagini autentice, ei nu au sensul complet al acestei semnificații (conform filozofiei fenomenologice, nu iau cunoștință de această semnificație) deci ajung la autenticitate intuitiv, spontan și nu se mențin decît fragmentar în această zonă.

În afară de „structura” descartiană, au mai existat, crede C. Petrescu, în perioadele următoare, alte două „structuri”, deci sincronisme. Acestea au fost date de corelația dintre filozofia eului absolut și romanticism, și următoarea, dintre filozofia pozitivistă, naturalism și realism. La un moment dat, cele trei sincronisme s-au amalgamat și acest

¹ O anchetă interesantă în legătură cu *Dialogul științei cu literatura* a publicat revista *Secolul 20* în nr. 2/1964. Părerile exprimate sînt controversate. Mai mulți critici și scriitori anchetați vorbesc de un decalaj existent între nivelul științei și cel al literaturii. Vom reda cîteva păreri: „Mi se pare că nu există nici un raport direct sau chiar indirect între dezvoltarea științei și arta romanului; drept dovadă stau epocile de glorie ale romanului chinez, indian, grec, roman, care nu coincide nicidecum cu dezvoltarea științei” acestor țări. (Roger Caillois, Franța). Tot el: „Nu cunoașterea și mai ales cea științifică ci moravurile au influențat asupra sensibilității și psihologiei. Nici Kepler, nici Newton, nici Lavoisier, nici Mendeleev n-au schimbat sensibilitatea nimănui”. (*Op. cit.*, p. 910). Carlo Bernari (Italia) este de acord că artele, politica, științele sau tehnologia sînt momente ale aceleași culturi. Controversele apar atunci cînd se pune problema dacă progresul uneia corespunde progresului tuturor celorlalte (p. 13). Hans Magnus Enzensberger, R.F.G., ca altădată Camil Petrescu, constată că producția de romane nu este simultană cu știința avansată, și ca atare anacronică. El conchide: „Cunoașterea științifică exercită consecințe uriașe asupra conștiinței oamenilor, dar aceste consecințe apar cu mari întîrzieri. Această influență este un proces sigur, deși pretinde vreme foarte îndelungată” (p. 16). A. G. Dementiev (U.R.S.S.) arată, în lumina esteticii marxist-leniniste, că înrîuirea științei asupra literaturii „se realizează pe căi mijloce, adeseori complexe, cu ajutorul filozofiei, a conștiinței și gândirii sociale”. Dementiev nu crede că există o legătură între descoperirile științifice contemporane și formele psihologiei umane (p. 17).

„amestec“ persistă și în contemporanitate, împotriva lui luptînd Camil Petrescu.

Filozofia, știința, psihologia etc. au ajuns, în perioada de după 1900, crede Camil Petrescu, la o nouă structură, în filozofia lui Bergson și Husserl, fizica lui Einstein, psihologia temperamentelor, a noii tipologii. Și pentru că aceasta din urmă are cele mai multiple influențe asupra conturării personajelor adică a redării vieții lor sufletești, Camil Petrescu insistă cel mai mult aici ¹. Psihologia nouă a eliminat „tipurile“ și a arătat că fenomenele sînt unice, irepetabile. Tot ce este istoric — adică tot ceea ce face parte din aceeași structură, spune axiomatic Camil Petrescu, — este *organic*, are caracter unic și nu poate fi vîrît în tipare și simplificare.

Scriitorul care a reușit să fie în pas cu vremea, să se încadreze în „noua structură“, e Marcel Proust. Literatura lui este la nivelul filozofiei lui Bergson, fiind un fel de „exemplificare“ a acesteia ². Durata concretă este esența filozofiei lui Bergson; aceasta apare la Proust în *In căutarea timpului pierdut*.

În primul rînd, Camil Petrescu admiră la Proust abandonarea principiului omniprezenței și omniscienței vechilor romancieri. El scrie doar despre ceea ce a fost trăit de el. De aici abandonarea relatării la persoana a III-a și folosirea doar a persoanei I-a. Realitățile necunoscute de scriitor sînt redată ca atare, fixate exterior. Unitatea de perspectivă e marea descoperire a lui Proust, crede Camil Petrescu. Cum a reușit Proust să se adapteze filozofiei noi, în ceea ce privește problema timpului? Rezolvarea dată de Proust îl entuziasmează pe Camil Petrescu. În fluxul continuu al conștiinței creatorului se află și *amintirile* (cele involuntare, deci cele care vin spontan). Ele vor fi cuprinse în operă. Este abandonată orice tehnică romanescă.

Totuși nu e vorba de crearea unei opere haotice, căci intervine tonul afectiv, care dirijează și călăuzește fluxul amintirilor involuntare.

În fond ceea ce cere Camil Petrescu literaturii contemporane este autenticitate și mai ales sinceritate. De aceea el se va entuziasma

¹ Polonezul J. Putrament, în *Secolul 20*, nr. 2/1964, are altă părere: „Dezvoltarea psihologiei nu merge paralel cu cea a literaturii... Am putea spune că literatura merge înaintea științei care-și propune disecarea sufletului uman“... și: „Nu cred că putem vorbi de-i legătură directă între știință, tehnică și psihologia omului. În primul rînd trăsăturile primare ale personalității umane sînt legate strîns de biologia lui, deci nu se pot schimba, practic, foarte mult“ (p. 19).

² În acest sens vezi *Noua structură și opera lui Marcel Proust* în *Teze și anti-teze*, p. 21—63.

și va considera ca o operă de mare valoare *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, un proustian român „avant la lettre”, care scrie la persoana I-a, nu se gîndește să facă „literatură”, deci consemnează sincer felul său de a fi. Dar asupra acestor chestiuni vom reveni.

Concepția despre artă și literatură la Camil Petrescu este strîns legată de ceea ce el aprecia în filozofie. E vorba de filozofia bergsoniană și husserliană. În *Jurnalul* său *intim* nota la 6 septembrie 1931 : „Mă uimește descoperirea pe care am făcut-o : profund justă ideea lui Bergson despre artă”¹. În lucrarea sa despre comic, filozoful francez scria : „Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt obiect decît de a înlătura simbolurile utile, generalitățile în mod convențional și social acceptate, în sfîrșit tot ceea ce ne ascunde realitatea, pentru a ne pune față în față cu ea însăși . . . Arta nu este desigur decît o privire mai directă asupra realității”².

Camil Petrescu pleca de la ideea justă în linii generale că arta este un mijloc de cunoaștere a unei realități mai profunde. Este acceptată devenirea continuă ; aceasta nu împiedică pe scriitor să aibă o concepție unitară asupra lumii, concepție care nu înseamnă încorsetare în forme moarte, schematice, ci arta înseamnă doar o „abstracție autentică”³. Credem că aici este sesizat raportul dialectic dintre realitate și artă. Această din urmă este realitate, pornește de la realitate, dar înseamnă totuși altceva. „Spre deosebire de omul de știință care se mulțumește cu construcții mintale și simboluri, artistul atrage un vas plin în care tot ce e viață dăinuie turbure și vibratil. Abstracția lui e neapărat selectivă, căci asta îl deosebește de „realistul” vulgar (. . .). În acest sens arta nu poate fi decît cunoaștere”⁴. Reflectarea vieții în adîncime nu înseamnă numai privirea îndreptată spre lumea din afara artistului, ci și sondarea lumii interioare : „că nu se poate concepe — e clar — artist mare fără viață interioară”⁵. Viața interioară a artistului nu e privită static. Camil Petrescu s-a dovedit și în plan filozofic un adept al filosofiei dialectice hegeliene (să nu uităm că un volum al său se intitulează : *Teze și antiteze*). Este o perioadă de pregătire, de exersare pentru a ajunge la sinteze originale. Cum am spus, expre-

¹ *Viața românească*, nr. 12/1957, p. 67.

² *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, p. 161 (Apud T. Vianu, *Istoria esteticii* . . . , p. 205).

³ *Opinii și atitudini*, EPL, 1962, p. 210—211.

⁴ *Ibid.*, p. 210—211.

⁵ *Opinii și atitudini*, p. 334.

siei : *viață interioară*, scriitorul Camil Petrescu îi aduce următoarele atribute : inteligență profundă cu aplicație directă la viață, sensibilitate receptivă față de o cât mai complexă varietate de senzații, neconținută curiozitate și imensă dorință de a cunoaște adevărul¹. Vom sublinia încă de pe acum, că înainte de Eliberare, scriitorul cu preocupări filozofice care a fost Camil Petrescu înțelegea prin realitatea cea mai adâncă, „idei“, autenticitate fenomenologică. În 1957, Camil Petrescu va publica considerații noi, sub influența esteticii marxist-leniniste ; anume îl va interesa raportul „Obiectivitate — obiectivism“.

Arta este un domeniu unde își face apariția adevărul expresiv. Camil Petrescu are meritul de a fi cerut creatorului o muncă inteligentă și dragoste de adevăr. Operele mari, autentice dau impresia de „văzut și trăit“. Sînt admirați scriitori ca Shaw, Remarque sau A. France pentru că opera lor este „înhinată căutării adevărului“².

În altă încercare de definire a realității artistice Camil Petrescu arată că aceasta ar consta în expresia unui adevăr și a unei concepții³, deci din nou se atrage atenția asupra celor două laturi : obiectiv-subiectiv, aflate în relații dialectice, în permanență.

O parte esențială a părerilor lui Camil Petrescu despre artă și literatură sînt expuse în *Addenda la falsul tratat*, de la finele volumului al III-lea din *Teatru*, ediție definitivă. Artistul, creatorul — crede Camil Petrescu — trebuie să aibă o viziune de mari piscuri aride, ierarhie concretă, esențial structurală (fenomenologic vorbind) și substanțială în același timp⁴. Din perspectiva filozofiei fenomenologice, Camil Petrescu consideră că sînt necesare două condiții pentru a crea opera de artă. Prima condiție ar fi : „crearea unui cadru concret, de infrastructură normală, analoagă suportului cranian față de gîndire“⁵. Cadrul acesta va fi conjugat cu esențele. E vorba de ideile platonice, care în fenomenologie devin substanță (dar nu materială), „realitate“ văzută de un „suflet mărit“, cum spune Camil Petrescu în poezia *Ideea*. Cele două condiții amintite mai sus sînt în raport dialectic. Prima parte ar forma ceea ce s-a numit prozaismul, lipsa de stil, partea ternă din opera atîtor genii : Tolstoi, Balzac, Shakespeare, Arghezi.

¹ *Ibid.*, p. 334.

² Apud Doina Graur : *Contribuții la definirea evoluției lui Camil Petrescu*, în *Limbă și literatură*, 7/63, p. 208.

³ *Opinii și atitudini*, p. 347.

⁴ *Teatru*, vol. III, p. 507.

⁵ *Ibid.*, p. 507—508.

Această zonă „aridă“ e necesară artei, crede Camil Petrescu. Și, paradoxal, — ne atrăgea atenția eseistul — această parte e cea mai greu de realizat.

Îngemănarea cadrului cu esența este o calitate care-l arată pe adevăratul artist. Cele două aspecte pot fi mult mai ușor create separat. Cadru fără esență ar da literatură realistă, naturalistă, iar esența în stare „liberă“ a dat literatura expresionistă. În primul rînd vom face observația că aici apare o confuzie (de fapt mult mai generală) între realism și naturalism. Lipsa de esențe însemnînd și lipsa de generalizare artistică, pe lîngă aspectul filozofic idealist. În schimb literatura expresionistă este acuzată de abstractism, de pierderea legăturii cu realul, și asta pe bună dreptate.

Camil Petrescu face din condiția concretitudinii o condiție a creatorului de geniu. Postîndu-se pe poziții ale artei realiste, scriitorul va cere individualizare. Opera mare „e o realizare subordonată limitării prin determinare“¹. Autorul mai atrage atenția că unirea celor două aspecte, laturi, nu înseamnă *adunarea* lor, nici chiar *înmulțirea* lor. Ca să poată traduce această îngemănare e nevoie să ne gîndim la ceva asemănător cu calculul probabilității.

Totuși nu se arată clar dacă așa-zisul cadru înseamnă determinare socială, dacă esența este sinonimă cu selecția, tipicitatea, operație făcută în lumina concepției scriitorului.

Ca să-și definească ideile, de multe ori, Camil Petrescu recurge la analogii, la comparații. Poezia, spre exemplu, înseamnă decolarea și zborul avionului. Nu se poate „înălța“, dacă nu are un prag, o zonă terestră. Așa explică poetul acele pasaje, numite de critica vremii, prozaisme, din ciclul său de versuri antirăzboinice *Ciclul Morții*. Ele sînt necesare pentru ca poezia să-și iarb zborul. Este, de fapt, menținută credința necesității celor două laturi : cadru și esența. O altă precizare se adaugă pentru a întregi conceptul de poezie. Aceasta ar fi o cunoaștere plastică. Poezia e neapărat imagine. Esența poeziei e imaginea și vibrația ei spre infinit. Sau altfel spus : idei „văzute“ și traduse în imagini : „tîlcul lumii în imagini adecvate, neapărat și numai adecvate“².

Ce înseamnă acest proces de „traducere“ ? În ce constă el ? Camil Petrescu, de atîtea ori analitic, de data aceasta nu dă explicațiile trebuitoare. Expresia „cunoaștere plastică=poezie“, este un omagiu adus pictorilor flamanzi Pieter Breugel Bătrînul, admirat pentru „rea-

¹ *Teatru*, III, p. 509.

² Postfața la *Versuri*, EPLA, 1957, p. 172.

lismul fantastic“, Vermeer van Delft, cel cu „luminozitatea în năucitoare precizie și transparență realistă“, Rubens, în pânzele căruia a găsit „plenitudinea solară“¹. Se observă că la pictorii citați mai sus, Camil Petrescu admiră realismul lor, dar un realism care apare mereu însoțit de un epitet, care vrea să arate că realism nu înseamnă fotografie plată a realității, ci că e vorba de o vibrație unică dată de sufletul artistului. Dacă ar fi să-l clasificăm pe poetul Camil Petrescu, am zice că el este un vizual, de aceea și apreciază arta de acest fel. S-ar putea zice că el este mai aproape de parnasieni, prin plastică și precizie, decât de simbolști. Căutînd să explice ce înțelege el prin poezie, va da „definiții“ conforme cu felul său poetic de concepere a poeziei. Cercetătorul nu face distincția necesară și clară între ideea poetică și ideea filozofică. Nu se arată că ideea poetică e altceva decât cea filozofică.

Demne de reținut ni se par considerațiile lui Camil Petrescu, asupra raportului fond-formă. Se susține, pe bună dreptate, că fondul conținutul determină imaginea adecvată: „Originalitatea cită e, vine din acest conținut“². Într-o epocă de acute preocupări formale, cu atîtea „isme“, Camil Petrescu are meritul de a fi rămas ferm pe poziții înaintate, în această privință. Totuși și aici se strecoară influența filozofiei fenomenologice. Într-o notă, la postfață, el scria: „De altfel și azi, dincolo de această culegere, cred că o imagine adecvată substanței este esența poeziei însăși“³. Intervine deci același concept al substanței care numai materialist nu este. Să nu uităm că autorul *Tezelor și antitezelor* a tipărit și un op de filozofie, se zice, într-un singur exemplar, despre aceeași „substanță“. O altă definiție a poeziei sună așa: „Poezia însăși nu poate fi decât cunoaștere plastică a zonelor mai înalte“⁴. Un alt concept, tot din sfera filozofiei idealiste, cu care mereu operează Camil Petrescu, este *organicitate*. În *Addenda la falsul tratat* se spune însă că prin organicitate nu vrea să zică organism, sau chiar organicitate, în sens biologic, care ar simplifica termenul. El trebuie privit fenomenologic. E vorba de o îngemănare a părților, extrem de dificil de realizat, care îți dă senzația de ceva inevitabil în unirea lor, îți dă sentimentul certitudinii că numai așa

¹ *Ibid.*, p. 173.

² *Poezii*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

trebuie să fie, îți dă sentimentul de unic¹. Această organicitate este atinsă rar, ea fiind apanajul operelor de geniu. „Poezia nu poate fi decât organicitate de imagini, cu puterea ei de radiație“²... Aceeași organicitate, este numită în altă parte, imagine globală integrală, „pe care norocul o dă rar, este o străfulgerare care înconjură planeta cu o viteză mai mare decât a luminii“. Și apoi : „geniul demiurgului este revelația, într-o ardere incandescentă (nelăsînd să treacă în obiect nici un semn despre truda pe care ai depus-o)“³. Este vorba deci de o aparentă facilitate, „subtilă și perfidă“, pe care o întîlnim în operele marilor scriitori, și care reușește să înșele critica imprudentă. Ca să plasticizeze și această idee, recurge tot la comparație. Asemenea facilitate aparentă este asemănătoare cu iezerul de munte, care datorită limpezimii înșeală privirea asupra adîncimii sale, pe cînd balta din Cișmigiu pare adîncă“⁴.

Camil Petrescu admitea în artă și literatură, alături de simplitate și complicatul, ermetismul. Dar cu precizarea că există două feluri de ermetisme : unul izvorît din realitate și unul însemnînd joc, încărcare cu podoabe de hîrtie. Autorul, referindu-se la primul fel de ermetism, atrage atenția că sub noțiunea de real trebuie să cuprindem și „ordinul nebulosului, al inefabilului, uneori“. Atunci și forma va trebui să fie adecvată⁵. În general, arta introduce „ordine“, transparență chiar, în nebulos și versatil : „Se realizează astfel un soi de transparență în inefabil, în nebulos, în nestabil, undeva în straturile esențiale“⁶. Vedem deci că atît poetul cît și teoreticianul Camil Petrescu au rămas credincioși unui crez de claritate, respingînd obscuritățile formaliste. Limpezimea și claritatea sînt necesare artei și poeziei, fără ele nu se poate realiza nimic trainic. Cele două calități sînt legate de realism, de ceea ce Camil Petrescu numește prag terestru : „Sînt ultimii pași pe teren real înainte ca poezia să-și ia zborul“⁷.

Organicitatea operei de geniu este în strînsă dependență de sinceritatea nativă, a creatorului : este cunoscută și des citată o notă din subsolul romanului *Patul lui Procust* : „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a

¹ *Teatru*, III, p. 510.

² *Versuri*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ *Versuri*, p. 171.

gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite¹. Așa se explică admirația masivă a lui Camil Petrescu față de opera lui Proust. Sinceritatea era o trăsătură de caracter, ce-l definea pe Camil Petrescu. Un personaj din romanul *Patul lui Procust*, și anume Ladima, exprimă felul de a fi al scriitorului însuși: „Eu sînt un om care scrie, și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu. Nu pot altfel“². Cînd va citi *Amintirile colonelului Lăcusteanu* se va entuziasma și va scrie mult prea elogios despre ele³.

Colonelul este de o sinceritate liminară, „spune tot ce-i trece prin cap“⁴, fără să țină cont de reguli calofile. În scrisul său vom găsi acel „concret psihologic“⁵. „E de o convingere ce ține de nuda sinceritate și de cea mai subțire naivitate“⁶. Camil Petrescu aduce precizarea că personajul pașoptist, povestește de fapt, numai ceea ce a fost mai important în viața lui, deci a avut „o axă organică“⁷. În entuziasmul său, scriitorul ajunge să considere aceste *Amintiri* despre 1848 „unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească“; le compară cu *Război și pace*, de Tolstoi și încă o dată scrie că ar fi: „o viață de om din veacul trecut, povestită la pers. I-a, într-o formă prezentată într-un absolut psihologic“⁸. Nararea la pers. I-a e o cerință prezentă și în studiul despre Proust, pentru că nu poți fi autentic — crede Camil Petrescu — sincer, decît cu viața ta, cu ceea ce ai trăit tu. Totuși „absolutul psihologic“ rămîne un ideal pentru creatori și nu-l vom găsi nici la Lăcusteanu, nici la alți creatori. Camil Petrescu însă, am văzut, acceptă acest lucru în artă, ba și în filozofie, prin metoda fenomenologică, husserliană. Nu este nevoie să cunoști toate faptele. Geniile au un dar anume — intuiția esențială — care-i ajută să afle, cercetînd o tragedie⁹, să zicem, tot ce este în sine o tragedie. Intuiția aceasta esențială nu are nevoie de argumentare, deoarece ea se adresează tot intuiției și de aici aprobare sau dezaprobare. Se poate obiecta că în felul acesta se introduce foarte mult

¹ *Patul lui Procust*, 1957, p. 23—24.

² *Ibid.*, p. 232.

³ *R. F.* nr. 8/934, p. 472 și urm., sau *Teze și antiteze*.

⁴ *Teze și antiteze*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Teze și antiteze*, p. 194.

subiectivism în aprecierile critice, fiecare cercetător putînd să arate că și el a avut intuiții, că ele sînt adînci etc.

Condiția omului de geniu l-a preocupat mult pe Camil Petrescu. Din ansamblul ideilor sale pe această temă reținem pe aceea că sufletul unui scriitor genial „este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat”¹. Nu se dau explicații mai ample, mai nuanțate, bazate pe datele ultime ale științei, cum ne-am fi așteptat de la Camil Petrescu. Se face chiar elogiul geniilor, arătîndu-se că națiunile sînt mari prin arta lor. Ceea ce este foarte adevărat, dar constituie doar o latură a problemei. Totuși geniul nu iese din nimic, el potențează, rafinează ceea ce există în spiritualitatea poporului respectiv. Camil Petrescu, spre exemplu, credea că *Luceafărul*, *Scrisorile* și *Călin* al lui Eminescu valorează (artistic vorbind) mai mult decît „toată poezia populară la un loc”². (Arghezi, în schimb, crede că poate nici *Luceafărul* nu se menține la înălțimea *Mioriții*). De fapt, formularea lui Camil Petrescu provine și dintr-o iritare: în epocă era la modă tot ceea ce e național, dar pe latura pitorescă. El cerea să se treacă de la superficial la organic și esențial, conform teoriei sale filozofice. Trebuie să arătăm totuși că scriitorul discutat nu are numai această părere despre folclor. În șirul paginilor închinat lui Lăcusteanu, el arată la un moment dat că jurnalul intim al acestuia „are o valoare, un ce propriu, ca savoarea frustă a cîntecului popular, față de poezia populară corectată de Alecsandri”³. Admirația față de „cîntecul poporan” se bazează pe aceeași sinceritate — prezentă în stare nativă în folclor — pe care Camil Petrescu o cere artei și literaturii. În romanul *Un om între oameni*, folclorul este apreciat pentru că nu este „un joc de sunete plăcute”, ci „un copleșitor mijloc de comunicare”⁴.

Și în privința influențelor inerente între literaturi, Camil Petrescu se înscrie în seria gînditorilor și scriitorilor care dau un sens pozitiv relațiilor culturale și artistice. Camil Petrescu scrie că adevăratul talent nu se pierde, dimpotrivă, este ajutat de alte opere și scriitori, să înflorească mai bine. E vorba deci de o opunere, prin comparație, la alte viziuni artistice. Există însă și categoria imitatorilor: aceasta este detestabilă. Legat de problema în discuție, pe plan național, este

¹ *Ibid.*, p. 182.

² *Teze și antiteze*, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 78—79.

⁴ *Un om între oameni*, I, p. 193 (nota).

raportul tradiție-inovație, asupra căruia eseistul din *Teze și antiteze* scrie în felul următor: „cu cât mai mult rupe cu tradiția (un scriitor, n.n.) cu atât mai de preț îi e opera. Toată greutatea cade deci pe valoarea intrinsecă a operei de artă”¹. Camil Petrescu însă nu se va opri aici, ci în practica lui de colaborator la diverse reviste, receptiv acut fluctuațiile literare, meditănd asupra lor, va lovi și în tradiționaliști și în „inovatori”, în cei dornici de orice noutate pariziană. Primii înțeleg greșit tradiția: o batere a pasului pe loc, a reține tot ceea ce este pitoresc în port, obiceiuri etc. Cei din categoria a II-a parcă se încadrează în formula lui Caragiale: „să avem și noi faliții noștri”. Această luptă însă e superficială, spune eseistul, pentru că la mijloc e „miezul sufletului mare care transformă în cultură tot ce atinge”². (Din istoria literară știm că și *Viața românească* milita pentru „cât mai multă cultură străină, dar cât mai multă asimilare a ei”). Camil Petrescu va vesteji cele două tendințe din literatură, discutate mai sus, deoarece ele întrețin „o atmosferă deprimantă de imoralitate artistică”³. Deși milita pentru „o nouă structură”, trebuie să fim de acord că ideile lui Camil Petrescu erau complexe. El nu înțelegea ca o anumită teorie din știință să fie transpusă direct în artă și literatură. În acest sens își va exprima dezacordul față de literatura freudistă. Critică, spre exemplu, piesele lui Blaga *Fapta* (joc dramatic) și *Invierea*, generalizând apoi: „De aceea toate operele literare care se inspiră din moda medicală, au un caracter vremelnic. Nu există în artă decât două soiuri de documentare: introspecțiunea și observația mediului cât mai obiectiv cu putință”⁴.

Camil Petrescu are meritul de a fi respins mereu „poezia pură”, considerînd-o un prilej de reclamă literară. Articolele scrise de abatele Brémond pentru apărarea poeziei pure le consideră senzaționale (în sens depreciativ). Defavorabil comentează poezia lui Paul Valéry și St. Mallarmé. Primul este considerat un fel de halterofil cu greutate de mucava smolite. Și Mallarmé este privit defavorabil în 1924. Îl consideră poet esoteric și intransigent. În 1936, însă Camil Petrescu recunoaște că s-a cam pripit și că a privit cu „emfază regretabilă” poezia lui Mallarmé.

¹ *Teze și antiteze*, p. 184.

² *Ibid.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Cetatea literară*, nr. 1, an. I, p. 6.

Dramaturgul italian Pirandello este atacat pentru că subiectivează, adică falsifică adevărul, făcînd un compliment nepermis publicului : „adevărul este așa cum vi se pare“. Și aici critica e diminuantă.

Meditînd asupra cauzelor succesului poeziei pure, autorul ajunge la o explicație puțin adîncă, pentru că nu leagă fenomenul de cauze sociale. Se susține că acest fel de poezie este o modă. O altă explicație e legată de perioada postbelică, mai bine spus de viața suflătească a timpului. Războiul a dus grave dezbateri de conștiință. Era repudiată literatura ușoară a triumphiului erotic. Publicul s-a orientat spre literatura „serioasă“ și chiar plicticoasă. Marcel Proust începe să aibă succes. Războiul a însemnat pentru Camil Petrescu și pentru generația lui o mare experiență. Au citit literatura care i-a delectat odată și acum li s-a părut superficială, cu probleme înguste. Pe front au căutat înfrigați sensuri. Se sugerează ideea că — cel puțin pentru el — războiul a însemnat o definitivă ancorare în fenomenologie. A învățat să prețuiască viața în scurgerea ei pentru ea însăși. Trebuie să recunoaștem că ultima expresie nu este de loc clară. Ea poate fi înțeleasă doar ca o acceptare a filozofiei duratei a lui H. Bergson. În acest climat sufletesc postbelic, Camil Petrescu meditează și scrie despre literatura de cunoaștere (a sufletului). Poetul a atras atenția că în *Ciclul Morții* n-a descris măcelurile, masacrele de pe front, ele nefiind esențiale, ci a urmărit schimbările, mutațiile din viața sufletească a combatanților. Iată ce scrie el despre literatura de cunoaștere : „O literatură de cunoaștere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a scrisului. Un divorț de toate prejudecățile literare. Și pe urmă mai presupune și ce să cunoști“¹.

După părerea sa, ideile despre literatură au și un suport în filozofie și psihologie. Acel ce să cunoști, pe care trebuie să-l aibă în vedere artistul, este justificat de funcția intelectului care înseamnă o permanentă discriminare : „În contact cu concretul, intelectul va trebui să fie permanent atent, să decidă, în fiecare caz, de fiecare dată, pentru acea dată... discriminarea transcendentală nu cunoaște repaos“². Pînă la ultima expresie, se observă nedesmințita încredere în real la Camil Petrescu ; ultima formulare însă aduce o „mutilare“ în spiritul filozofiei fenomenologice, cu care nu putem fi de acord. În 1931, scriind despre adaptarea scenică a francezului Guirand, după Anna Karenina

¹ *Teze și antiteze*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 187—188.

de Tolstoi, Camil Petrescu revine : „Orice creație, încă o dată, înseamnă luciditate interioară și loc liber al gândurilor“¹.

Camil Petrescu nu acceptă nici „artă pentru artă“, — care îi pare un joc, așa cum a fost în Evul-mediu : logică pentru logică, — nici „artă cu tendință“.

Există, după părerea sa, două categorii de scriitori : artiști și esteți. Cei din urmă sînt preocupați de jocuri de cuvinte, de sonorități, de acrobație. La cei dinții arta nu este un joc, o distracție, „ci un mijloc de cunoaștere“. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare, al sufletelor omenesti, acolo unde știința nu poate ajunge, și cu rezultatele exprimate așa cum știința nu le-ar putea în nici un caz exprima“². Camil Petrescu propune în locul celor două formule asupra artei, una nouă : „Artă pentru adevăr“, adevăr pe care-l găsim în operele lui Shakespeare, Molière, Balzac, Tolstoi, Ibsen, Baudelaire. Formula sa este în primul rînd antikantiană : arta, ca și știința, este dezinteresată, dar nu fără scop. El recunoaște, în nota adăugată în 1936 că are asupra artei un „punct de vedere strict intelectualist ca determinare esențială a artei“³. Mai adaugă în această notă că menține totul în afara de formula „mijloc de cunoaștere“, pe care ar dori s-o nuanțeze altfel. Formula „artă pentru adevăr“ cu tot spiritul ei îndreptat împotriva esteticii idealiste kantiene, își limitează de două ori viabilitatea. În primul rînd pentru că „adevărul“ noii formule propuse de Camil Petrescu înseamnă esență imaterială și atemporală și în al doilea rînd pentru că propune „dezinteresare“ de problemele ideologice și politice. S-a manifestat în scrisul lui Camil Petrescu o undă de aristocratism intelectual. Poate că e vorba și de un revers al scriitorului ultragiătat, neînțeles de contemporani. Durerea rămîne, probabil, pe plan intim, în scris izbucnește mîndria : „Popularitatea în artă și știință este o aberație. Un scriitor popular, un om de știință popular sînt impostori“⁴, scrie el în articolul de fond, *Democrație și literatură*.

Revenind la problema adevărului, a cunoașterii realității, Camil Petrescu vorbește de două moduri de a cunoaște o realitate : să ai intuiția vie, fulgerătoare a specificului acelei realități sau să procedezi sistematic, prin muncă susținută de bibliotecă, mult, pe îndelete : „ade-

¹ *Opinii și atitudini*, p. 432.

² *Teze și antiteze*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Cetatea literară*, an. I., nr. 1, p. 1.

vărul începi să-l pipăi singur cînd a devenit element de laborator”¹. Scriitorul Camil Petrescu a folosit ambele metode. Deși avea intuiții și preocupări vechi în legătură cu Bălcescu, cînd a scris romanul *Un om între oameni*, a consultat și cînspectat tot ce poate aduce lumina adevărului în legătură cu 1848.

În fond, Camil Petrescu înțelege prin literatură de cunoaștere o adîncire a realismului, a adevărului vieții, concept înțeles mult mai adecvat după studierea operelor clasicilor marxism-leninismului. Dar chiar înainte de Eliberare, eseistul are idei demne de a fi reținute. Comentînd literatura ce se publică în *Viața românească*, *Gîndirea* sau *Integral*, în special în cea din urmă, el arată că asemenea literatură se refugiază de groaza realismului în zona cărților poștale expresioniste”². Din nou va opune acestui fel de literatură, literatura de război, cum ar fi aceea a lui E. M. Remarque, care aduce accente de „nudă sinceritate, în oroarea oricărui „clîșeu“, a oricărui insipid convenționalism”³. Dar și în șirul cărților de război, subtilul analist care a fost Camil Petrescu descoperă o literatură apologetică — care e mistificatoare, și exagerată în prezentarea măcelurilor.

Din nou sîntem nevoiți să recunoaștem o acceptare idealistă a lui Camil Petrescu în legătură cu arta. Cînd scrie despre Panait Istrati — pe care-l consideră un geniu dezaxat, cu o operă mare — crede greșit că arta își are sfera ei, și că e o muncă zadarnică să faci legătură între artă și viață de toate zilele. Se susține eronat că opera lui Panait Istrati rămîne foarte mare, indiferent de atitudinea lui politică.

Un merit însemnat al lui Camil Petrescu îl constituie atacul său la adresa misticismului tineretului de după război. Acest tineret e „apodictic și definitiv“, îndepărtîndu-se de spiritul critic. Stilul acestor tineri e apocaliptic.

În considerațiile sale despre artă și literatură, Camil Petrescu a vorbit și despre critica literară, despre rolul ei. El pleacă de la considerentul că în societate domnește o foamă specifică după nou în literatură. Această dorință de nou e fatală criticii literare. Impunîndu-se într-un anume moment, ea și-a semnat în același timp și actul de deces. Impunere, perimare, dizolvare a obiectului ei, iată soarta criticii literare, după Camil Petrescu. Cu alte cuvinte se susține că esența criticii este caducitatea. Cei care reușesc să se mențină, să supraviețuiască,

¹ *Taina ciprieșilor*, p. 4—5.

² *Teze și antiteze*, p. 170.

³ *Ibid.*, p. 243.

o fac datorită unui multiplu joc al ipotezelor, prin ricoșeuri, imprecizii, prin demagogie estetică. Care este rolul pe care-l îndeplinește critica? Camil Petrescu răspunde clar: critica are o funcție culturală. Ea este militantă și activă dar nu este creație, deci nu poate rivaliza la perenitatea operei de artă. Critica ar avea o funcție selectivă, nu explicativă. Ea este „o judecată de valoare, o prețuire a semnificațiilor, sub unghiul dialecticii culturale”¹. Ea nu trebuie să-și motiveze judecățile, ci doar să fugă de impresionism. De asemenea ea trebuie să se ferească de istorism și psihologism.

Critica ar avea rolul să grăbească judecata timpului și să orienteze creația: să aleagă, să plivească, să călăuzească și să previe. Pentru a convinge, critica literară va recurge chiar la retorism. Ea trebuie să impună o convingere și atunci stilul ei poate fi nervos, emfatic chiar, cu o vervă de caracter excesiv.

În considerațiile sale despre critică, gânditorul Camil Petrescu face la un moment dat o împărțire în două categorii: o critică care se exercită în teorie, lăsând practica și timpul să rezolve problemele și o critică activă, care înseamnă muncă de îndreptare, muncă de grădinar². Dintre alte atitudini posibile în critică, nu este comentată decât atitudinea sceptică, cea mai ușoară (se spune, cu ironie): cea dintâi atitudine a semidoctului e neîncrederea.

Considerațiile despre critica literară sînt făcute în prefața volumului *Teze și antiteze*. Dacă în concepția despre poezie, am văzut că eseistul admite corelația fond-formă, în această prefață, vorbind de „revizuirile critice”, (aluzie la Lovinescu, pe care l-a atacat de atîtea ori), folosind fenomenologia lui Husserl ajunge la o serie de distincții idealiste, nevalabile. În primul rînd vorbește de semnificațiile esențiale care ar fi independente de forma expresiei. Dar, se susține că modificările formei ar duce la alterarea atitudinii însăși. Ascuțișul criticii sale se îndreaptă împotriva istorismului și psihologismului.

Ceea ce aduce nou în critica noastră Camil Petrescu sînt concepțiile de *substanțialitate* și *autenticitate*. Substanțialitatea lui Camil Petrescu cuprinde cele două ipostaze husserliene:

1) obiectivitatea prezenței, ceea ce se numește lumea spirituală sau lumea culturii și nu vulgara lume fizică. (*Formale und transzendente Logik*, p. 18) și 2) idealitate, esențialitate, față de care C. Pe-

¹ *Teze și antiteze*, p. 8.

² *Teze și antiteze*, p. 117—118.

trăscură are rezerve, întrucât nu exprimă ca termenul propus de el, (adică substanțialitatea) o realitate structurală.

Camil Petrescu va folosi mai departe termenul de autenticitate, fiindcă ne scutește de a-l folosi pe *wesensschau*, intuiție esențială (care ar aduce aminte de psihologism, de spontaneitate intelectuală). Autenticitatea ar înlocui termenul de organicitate (orientat biologic). Autentic ar fi: „tot ce e omogen și solidar structural, în așa măsură încât permite printr-un act de inducție, identificarea întregului structural (chiar când acesta este mai mult decât suma părților) pornind de la parte, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea din întreg, adică ar fi posibil și în planul substanțialității ceea ce e de mult cîștigat în biologie și ceva mai recent în psihologie“¹.

Este vorba aici de acceptarea unui filozofii și a unei terminologii idealiste, care vor îngusta realismul ideilor despre literatura la Camil Petrescu. Conceptul de autenticitate, pentru că n-a fost explicat mai analitic, a dus la confundarea lui cu exact, fotografic (în sensul literaturii naturaliste). Camil Petrescu a protestat vehement împotriva acestor interpretări greșite. Rămîne totuși tenta idealistă a acestor termeni.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ КАМИЛЯ ПЕТРЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа излагает некоторые взгляды Камиля Петреску на литературу и искусство, которые вытекают из его статей и очерков.

Соглашаясь с теорией культурного синхронизма между всеми европейскими странами, теорию, которую изложили Е. Ловинеску и О. Денсушану, Камиль Петреску дает ей новое направление, более широкое, философское.

Он требует, чтобы искусство и литература стояли на уровне развития науки на соответствующем историческом этапе.

В произведении искусства должны быть отражены достижения современной психологии и особенно философская интерпретация понятия времени.

¹ *Teze și antiteze*, p. 16.

В этом отношении Камиль Петреску с восхищением цитирует произведения Марселя Пруста. Автор «Тезисов и антитезисов» решительно утверждал, что искусство — это явление познания главных аспектов жизни. Он постоянно отвергал «красивое писание» (калофилизм), формализм и чистую поэзию, выступая за ясность, искренность, спонтанность и подлинность в искусстве.

Грани его концепций находятся под влиянием идеалистической философии — интуитивности Х. Бергсона и, особенно, феноменологии Е. Гуссерль.

IDEEN ÜBER DIE LITERATUR BEI CAMIL PETRESCU

(INHALTSANGABE)

Die Arbeit bringt einige Auffassungen über Literatur und Kunst, die in den Artikeln und Essays Camil Petrescus enthalten sind.

Camil Petrescu geht von der Theorie des kulturellen Synchronismus in allen Ländern Europas aus, die von E. Lovinescu und Ov. Densusianu vertreten wurde und gibt dieser eine neue, breitere philosophische Orientierung. Er fordert von der Kunst und Literatur, daß sie auf dem Niveau der Philosophie und der Wissenschaft in der betreffenden historischen Etappe stehe. Die philosophische Interpretierung des Begriffs Zeit, sowie die Errungenschaften der modernen Psychologie müßten sich in dem Kunstwerk widerspiegeln. In dieser Hinsicht zitiert er voll Anerkennung das Werk Marcel Prousts.

Der Verfasser der *Thesen und Antithesen* vertritt entschlossen die Meinung, daß die Kunst ein Erkenntnisphänomen der wesentlichen Aspekte des Lebens ist. Er lehnt das „Schön-Schreiben“, die formalistischen Beschäftigungen und die reine Poesie konsequent ab und kämpft für Klarheit, Ehrlichkeit, Unmittelbarkeit und Echtheit in der Kunst.

Seine Auffassungen sind durch den Einfluß der idealistischen Philosophie begrenzt, durch den Intuitionismus H. Bergsons, aber vor allem durch E. Husserls Phänomenologie.

INCEPUTURILE INDIVIDUALISMULUI ȘI TRAGEDIA LUI EURIPIDE

DE

TRAIAN LIVIU BIRAESCU

I.

Obiectul cercetării noastre îl constituie studiul diferitelor aspecte pe care le ia individualismul în tragedia lui Euripide. Căutăm să stabilim, prin mijlocirea analizei de text, care sînt izvoarele din care, sub o formă sau alta, se alimentează concepțiile individualiste sau antiindividualiste, în opera lui Euripide. Metoda nu poate fi folosită în mod exclusiv ; ar fi dificil de detectat, într-o operă dramatică, în ciocnirea între opiniile personajelor, care este întotdeauna punctul de vedere al autorului. Euripide, de altminteri, influențat de sofisti, se complace uneori în a accentua înfățișarea versatilă a adevărului. Din această pricină analiza de text trebuie coroborată cu discutarea operei în contextul mai larg al epocii și al curenților de idei care o animă.

Se mai impune apoi o a doua chestiune prealabilă, anume discutarea sensurilor termenului de *i n d i v i d u a l i s m*. Noțiunea e luată aici în accepțiunea ei filozofică, preponderent etică. În istoria gîndirii și a filozofiei grecești individualismul apare ca un ferment al progresului, inițial, adică în sec. V î.e.n. cînd, prin sofisti, el începe lupta împotriva vechei concepții despre lume și viață, concepție religioasă, în opoziție cu individualismul, de obîrșie filozofică și deci laică. Dar sofistii vor conduce gîndirea individualistă spre implicații de ordin practic care vor fi departe de a cîștiga adeziunea lui Euripide. Examinarea rapor-

turilor între tragedia lui Euripide și noua concepție etică individualistă ridică, așadar, în fața cercetătorului probleme complexe, probleme care nu se pot reduce la un simplu caz de influență literară. Este stabilit că „filozoful scenei” a făcut, în tragediile sale, loc discuției principalelor teorii individualiste vehiculate de sofisti. Dacă însă Euripide e un partizan convins al principiului „homo mensurae” propagat de Protagoras din Abdera, alte teorii ale sofistilor vremii, vor fi amendate de poetul tragic. Așa ni se pare că sînt acelea ale caracterului convențional și arbitrar al legii, a deosebirii dintre „lege” și „natură”, teorii susținute de către un Hippias sau Calicles, dar amendate de Euripide în singura drama satirică care ne-a rămas din opera sa, în *Ciclopul*; raporturile între Euripide și teoriile individualiste nu trebuie însă restrînse la cunoașterea și discuția teoriilor sofistilor ci și la interesul pe care îl manifestă poetul tragic față de învățătura lui Socrate sau concepțiile filozofice ale lui Anaxagoras din Clazomene, Diogene din Apolonia și, dintre filozofii mai vechi, Heraclit¹, discutarea acestor izvoare putînd învedera poziții deosebite pe care le ia, în fața individualismului, tragedia lui Euripide. Cercetarea trebuie apoi să zăbovească și asupra opiniilor contemporanilor lui Euripide față de unele aspecte individualiste ale operei sale, opinie a contemporanilor astfel cum se reflectă ea, în principal, în comedia lui Aristofan.

Momentul istoric în care apare tragedia greacă și ultima ei mare realizare, tragedia lui Euripide, este sec. al V-a î.e.n. A doua jumătate a acestui secol se caracterizează, în istoria societății eline, prin desăvîșirea procesului de transformare, de trecere de la o veche societate agrară, în care modul de producție e predominant de economia casnică, la o fază mai înaintată a societății, fază în care puterea de stat trece din mîinile aristocrației funciare în acelea ale proprietarilor de corăbii și ateliere meșteșugărești. Euripide trăiește în această epocă de înflorire a democrației sclavagiste grecești. Noua formă de stat își va plămădi și o nouă ideologie, ideologie ai cărei reprezentanți de căpetenie vor fi sofistii. Este dificil să se arate cu precizie, ce au însemnat sofistii în istoria gîndirii grecești. Th. Gomperz, cunoscutul istoric al filozofiei eline, îi compară² cu publiciștii moderni. Sofistii, susține Gomperz, erau pe jumătate profesori, pe jumătate jurnaliști. Erau profesori pen-

¹ Nestle : *Die philosophischen Quellen bei Euripide* la Ștefan Bezdechi Aristofan și contemporanii săi, București, Editura Cultura Națională, 1922, p. 173.

² Theodore Gomperz : *Les penseurs de la Grèce* (trad. franceză), I, Paris, ed. Payot, 1928, p. 454.

tru că sînt dispuși să împărtășească tineretului vremii, toate cunoștințele, mai ales pe acelea practice, necesare pentru a face o carieră politică, deci, mai întîi, arta oratoriei și retorica. Sînt jurnaliști pentru că, cu talent, cu îndrăzneală și, în deosebi, cu un deosebit de acut simț practic, vehiculează toate ideile noi, avansate ale epocii; sofistii propagă astfel o gândire liberă, dezbărată de orice opreliști și, în primul rînd, de acelea religioase. Sofistii joacă astfel, în mișcarea de idei a celei de-a doua jumătăți a sec. V î.e.n. rolul pe care, în Europa sec. al XVIII-a, l-a jucat „filozofia luminilor“ armă de afirmare a ideologiei clasei sociale în ascensiune, burghezia¹.

Este ușor de înțeles atracția pe care „filozoful scenei“ o putea simți pentru astfel de idei. Marele poet tragic, ca reprezentant al noului teatru, trebuia, cu necesitate, să schimbe suportul de idei al conflictului în tragedie, să laicizeze tragedia, să o desprindă de simburile ei inițial, simburile religioase și, astfel, să contribuie, ca nimeni altul, la descreditarea mitului, tinzînd să dea o interpretare laică, inteligibilă, rațională, concepției despre destin. Gîndirea sofistilor, subtilă, îndrăzneată, la antipodul vechei concepții, religioase, tradiționale, despre lume și viață, îi oferea astfel lui Euripide, o armătură teoretică ideală.

În tragedia lui Euripide omul devine motorul acțiunii, în jurul său se desfășoară întreg conflictul tragic. Se vor putea găsi, în această tragedie, declarații fățișe ale principiului individualist „homo mensurae“, principiul lui Protagoras; vom putea observa apoi că, întotdeauna, afirmarea antropocentrismului se face în dauna și prin negarea atotputerniciei și echității zeilor. Este neîndoielnic că faimoasele *Discursuri zdrobitoare* ale lui Protagoras cît și tratatul *Despre zei*, tratat datorită căruia sofistul a fost alungat din Atena, erau opere bine cunoscute lui Euripide. Despre ultima operă Diogene Laertius afirmă chiar că ea s-ar fi citit la Atena pentru prima dată în casa lui Euripide: „Prima scriere a sa (a lui Protagoras, n.n.) pe care a citit-o în public a fost *Despre zei*, al cărui început l-am citat mai sus: În ceea ce îi privește pe zei, n-am mijloace să știu nici că există, nici că nu există; căci multe sînt pricinile care împiedecă cunoașterea; atît obscuritatea subiectului cît și scurtimea vieții omenești“, a citit-o, — continuă Diogene Laertius — la Atena în casa lui Euripide“². Cît privește celălalt tratat *Discursurile*

¹ Ștefan Zeletin: *Inceputurile individualismului în Arhiva pentru știința și reforma socială*, București, an. V, p. 371 și urm.

² Diogene Laertius: *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, București 1963, Editura Academiei R.P.R., p. 441.

zdrobitoare împrejurarea că ele erau cunoscute lui Euripide se desprinde nu numai din faptul că întreaga concepție tragică a lui Euripide propagă predominarea individului, la antipod cu vechea concepție tragică în care individul era anihilat de divinitate; cunoașterea tratatului lui Protagoras este dovedită și prin aceea că celebrul dicton, singurul care ne-a rămas din tratat, „Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sînt pentru că sînt, a celor ce nu sînt pentru că nu sînt” re apare, la Euripide, într-un corolar al acestei afirmații: „Despre fiecare lucru se pot emite două opinii contrare una alteia”, afirmație a lui Protagoras pe care o regăsim într-un fragment din tragedia pierdută *Antiope*. În sfîrșit o ultimă mențiune, despre Protagoras și atașamentul pe care Euripide îl purta față de celebrul sofist îl avem într-un fragment din tragedia pierdută *Palamede*. „Ah — exclamă poetul — l-ați ucis pe prea înțeleptul, pe inocenta privighetoare a muzelor.” Aluzia, susțin opinii autorizate în critică, trebuie înțeleasă ca fiind făcută la adresa lui Protagoras, care, gonit fiind din Atena, ar fi naufragiat pe mare, naufragiu în care și-a găsit moartea¹.

Un alt gînditor al epocii, cu 10 ani mai tînăr decît Euripide, Socrate, prin gîndirea sa filozofică originală, plină de noutate, nu îl putea lăsa indiferent pe filozoful scenei.

Diogene Laertius² arată că „Se credea că îl ajută pe Euripide să-și compună piesele”, relatînd, în această privință opinia lui Menesichmaenes: „Se chiamă *Frigienii* a lui Euripide piesă/Succesul avut e însă a lui Socrate faptă”, amintind și de caracterizarea dată de același Menesichmaenes lui Euripide: „E o mașină prinsă-n cuie de Socrate”. Opinia că Socrate ar fi creatorul pieselor lui Euripide o întîlnim și la Aristofan în comedia *Norii*: „E cel ce lui Euripide-i scrie într-una piese de duh pline de vorbe goale”. Dacă Euripide nu putea fi, așa cum îl descriu detractorii lui, un acolit al lui Socrate și dacă paternitatea operei e în afara oricărui litigiu, e însă fără îndoială că puternica personalitate a fiului Fenaretei și originalitatea gîndirii socratice nu puteau să rămînă fără ecou în fața unei inteligențe atît de izgoditoare și de receptivă cum era aceea a lui Euripide.

Mai întii pentru că Euripide era „auditorul sau cititorul tuturor gînditorilor din vremea sa”³. Dar mai ales pentru că el putut a găsi,

¹ Gomperz, *lucr. cit.*, p. 485 și Diogene Laertius, *lucr. cit.*, p. 422.

² Diogene Laertius, *lucr. cit.*, p. 161.

³ Nestle, *lucr. cit.*, la Bezdechi, *lucr. cit.*, p. 173.

în cugetarea lui Socrate, similitudini și puncte de sprijin pentru propria sa gândire.

Este semnificativ astfel faptul că Friedrich Nietzsche își îndreaptă critica sa pătimașă în egală măsură împotriva lui Socrate și a lui Euripide, subliniind, pe drept cuvânt, de altminteri, similitudinea care există între ideile acestora. Divinitatea care-i vorbea lui Euripide — scrie Nietzsche — nu mai era nici Dionysos și nici Apollo, ci un demon născut foarte de curînd : Socrate. Aceasta este noua opoziție Socrate-Dionysos, iar tragedia greacă, ca operă de artă, pierе prin el (prin Euripide, *n.n.*)¹. Euripide, continuă Nietzsche, este un gînditor socratic, care înlocuiește intuiția apolonică cu gînduri paradoxale și extazul dionisiac cu sentimente înflăcărate. Ca reprezentant al unei estetici de tip socratic, conchide Nietzsche, Euripide concepe opera de artă ca trebuind să fie inteligibilă pentru a fi frumoasă ; ori, aceasta înseamnă, subliniază Nietzsche, același lucru cu a spune ca și Socrate că numai cel ce cunoaște poate fi virtuos. Este semnificativ a se reține, în ceea ce privește gîndirea irațională a lui Nietzsche, că filozoful vedea în tragedie un ritual sacru, un ceremonial religios. Ceea ce pentru noi constituie, în tragedia lui Euripide, un element de progres, laicizarea ei, era pentru Nietzsche o abatere de la rostul ei sacru și deci o decădere. Dacă pozițiile noastre sînt la antipodul acelora susținute de către filozoful idealist german nu e însă mai puțin adevărat că analiza raporturilor strînse între Euripide și Socrate, analiză întreprinsă de Nietzsche, rămîne, întru totul, valabilă. Filozoful și poetul tragic accentuează, în egală măsură, încrederea în puterile rațiunii, în inteligență ; aici este puntea de legătură între Euripide, Socrate și sofisti. Dar în accentuarea rațiunii în opoziție cu tradiția și cu mitul se accentuează o poziție individualistă. Căci dacă la Eschil și la Sofocle găsim elementele unei gîndiri impregnate de mit și religie, la Euripide se accentuează o gîndire laică, o gîndire care neputîndu-și găsi puncte de sprijin în afară, în tradiție și religie se întoarce, cu necesitate, către ea însăși, o gîndire sprijinită deci pe natura individuală. Examinarea unei chestiuni pe toate fațetele, examinare care e comună eristicii sofiste și maieuticei socratice, revine cu regularitate în tragediile lui Euripide. Cazuistica obișnuită a acestor tragedii, pentru noi modernii uneori de-a dreptul obositoare, este echivalentă cu „un exercițiu de gimnastică

¹ Friedrich Nietzsche : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* în *Friedrich Nietzsche, Werke*, I, Körner-Verlag, Leipzig und Stuttgart, 1938, p. 17.

intelectuală cu auditorii săi, care, pe cît se ştie, se înnebuneau după astfel de dueluri oratorice¹.

Nu lipsite de interes pentru cercetarea noastră sînt şi evidenţierea raporturilor care există între Euripide şi filozoful Anaxagora din Clazomene. La Atena Anaxagora fusese acuzat, de către Cleon, de impietate deoarece declarase că soarele e o bucată de metal incandescent². Aserţiunea revine în tragedia lui Euripide *Phaeton*, divinul Helios este aici aidoma afirmaţiunii lui Anaxagora „un bulgăre de aur”³. Spiritul de liber examen, spirit care caracteriza gîndirea filozofului, revine, cu nu mai puţină pregnanţă şi îndrăzneală, în tragedia lui Euripide.

Examinarea legăturilor care există între gînditorii epocii sale şi Euripide dovedeşte, cu prisosinţă, că elementul de legătură între Euripide şi filozofia epocii sale este gîndirea laică, împotrivirea faţă de religie şi de mentalitatea religioasă, propagarea tendinţelor individualiste.

Imaginea caricaturală pe care i-o face, lui Euripide, Aristofan, accentuează această caracteristică a individualismului. Genialul comedigraf este tocmai reprezentantul vechei mentalităţi conservatoare, mentalitate împotriva căreia lupta Euripide. Ca atare adversitatea lui Aristofan în faţa operei lui Euripide, pentru comedigraf denigratoare şi nihilistă, e cum nu se poate mai legitimă. Trebuie accentuat apoi şi faptul că Aristofan, în pofida scăpărilor geniale ale spiritului său ghiduş, are o inapetenţă organică pentru cugetarea filozofică, cugetare atît de iubită de Euripide. La diferenţa de mentalitate se mai adaugă deci aceea structurală a firii, a minţii însăşi, de unde la Euripide şi la Aristofan două feluri deosebite radical de a înţelege lumea şi viaţa.

Este evident însă că în pofida deosebirilor dintre cei doi scriitori, sau poate tocmai datorită acestei deosebiri, Aristofan e perfect îndreptăţit atunci cînd afirmă că Euripide e principalul adversar al vechiului mod de a simţi şi de a gîndi al tradiţionalei mentalităţi conservatoare ateniene. Euripide e duşman neîmpăcat a tot ceea ce era întepenit, static, desuet în vechile tradiţii; ca atare era şi duşmanul modului de a simţi şi a gîndi al lui Aristofan. De aici polemica neîmpăcată pe care o va duce comedigraful împotriva artei primejdioase, de sirenă, a poetului tragic.

¹ Ştefan Bezdechi, *lucr. cit.*, p. 179.

² Diogene Laertius, *lucr. cit.*, p. 159.

³ *Idem*, p. 139.

În anul 426 î.e.n., an în care are loc debutul lui Aristofan cu comedia *Benchetuiorii*, gloria lui Euripide se apropia de zenit. Atenienii îi recunoșteau geniul, fără ca să-i aprecieze, în egală măsură, opera. Poetul tragic era privit, pe drept cuvânt, ca propagatorul noului și ca un dușman al vechilor tradiții: „Euripide era împreună cu Socrate — poate mai mult decât Socrate — corupătorul prin excelență”¹.

Critica îndreptată împotriva lui Euripide de către Aristofan va crește treptat în virulență. La început, în *Acharnienii*, această critică stăruie, îndeobște, asupra mijloacelor formale prin care Euripide își captează spectatorii. Apare astfel, la Aristofan, o critică îndreptătită a realismului euripidian cu alunecări spre naturalism. Aristofan arată, pe bună dreptate, că la Euripide tragedia nu mai e susținută de suflul grandios al credinței în zei, credință care e atât de covârșitoare în opera lui Eschil. Observația e, de altminteri, cum nu se poate mai îndreptătită. Ceea ce însă nu putea și nici nu voia să vadă Aristofan e faptul că atât filozoful scenei cât și Aristofan însuși trăiau într-o societate în care sentimentul religios era într-o scădere continuă. Natură problematică el însuși, Euripide nu mai putea apela la entuziasmul religios pentru a-și susține piesele sale care reclamau alte preocupări, altă atmosferă. Pentru a sanciata atenția spectatorilor Euripide nu mai făcea apel la credința lor religioasă ci, spre indignarea poetului comic, la simțuri, abuzînd chiar de iritarea acestora și alunecînd astfel într-un sentimentalism enervant uneori, un soi de „comédie larmoyante” a antichității. Realismul euripidian, realism împins pînă la naturalism, condamnat de Aristofan, era însă și dovada apariției unui public nou, public care se putea indigna de îndrăznelile poetului tragic, dar care era în același timp capabil să recepteze apelul pe care îl face Euripide la zbuciumul unei vieți sufletești mai nuanțate și deci mai individuale.

Dacă Aristofan manifesta o indignare firească față de predilecția lui Euripide pentru „p a t h o s u l” vieții individuale, cu atât mai accentuată era neîncrederea și oprobiul său pentru predilecția manifestă a poetului tragic pentru subtilitățile perverse ale cugetării, subtilități datorită cărora „vinul tare și sănătos al vechei tragedii superbe în etosul ei simplu, era pe cale să fie înlocuită cu o licoare subtilă dar otrăvitoare de spirit și de simțuri”². Astfel „înțelepciunea disertă și eristică era arma veninoasă cu care tragicul neliniștit — și plin de fiere, ataca tot ceea ce fusese odată gloria și măreția Atenei, punînd

¹ Bezdechi, *lucr. cit.*, p. 135.

² Ștefan Bezdechi, *lucr. cit.*, p. 141.

în locul credinței robuste și binefăcătoare, îndoiala, iar în locul recunoașterii cuminți a tradiției, nemulțumirea și revolta față de tot ce există”¹.

E o atitudine care trezește riposta hotărîtă a lui Aristofan. În *Norii* pe lîngă cunoscuta apropiere a lui Socrate de Euripide, poetul comic ia atitudine împotriva exceselor naturaliste din unele tragedii ale lui Euripide, ca de pildă dragostea incestuoasă a Fedrei pentru Hipolit (*Hipolit*) sau aceea dintre Macareus și Canahe (*Eol*). În *Norii* apare și parodiarea eterului, eter care, în unele tragedii ale lui Euripide, resimțindu-se influența lui Diogene din Apollonia, era considerat ca principiu cosmic conducător al universului. Parodiarea eterului euripidian revine, de altminteri, la Aristofan și în comediile *Pacea* și *Păsările*. Puterea dragostei cîntată și slăvită de Euripide ca un avînt irezistibil al pasiunii este persiflată de Aristofan; persiflarea se împletește cu parodiarea unor tragedii ale lui Euripide, ca în *Lysistrata*. *Femeile la sărbătoarea Demetrei* revin la acuzația de ateism adresată lui Euripide, acuzație care e din nou formulată în *Broaștele* comedie jucată puțin timp după ce Euripide murise în Macedonia. Pentru autorul *Broaștelor* tragedia lui Euripide e o școală de imoralitate și scepticism, iar ciocnirea, imaginată în împărăția umbrelor, între Eschil și Euripide, e, în această privință, semnificativă. O replică din *Broaștele* sintetizează, cum nu se poate mai bine, părerea pe care o are Aristofan despre arta lui Euripide: „Arstist — spune Aristofan — e doar Eschil; Euripide e doar filozof”, adică, după părerea lui Aristofan, ceea ce e mai rău.

II.

Dacă tragedia lui Euripide se alimentează, cum văzurăm, din izvoare diverse, meritul poetului tragic e acela că aceste izvoare au fost folosite în așa fel încît arta sa să ne dea o imagine reprezentativă a multiplicității de probleme ale epocii, o epocă care, în gîndire dar și în viața obișnuită, se caracterizează prin triumful individualismului, prin clătinarea normelor tradiționale ale eticii și înlocuirea lor prin norme noi; în locul unei conduite consfințite de tradiție apare ca ghid nou și îndrăzneț rațiunea individuală.

În acest proces istoric de răsturnare a vechilor norme morale, norme decurgînd, la rîndul lor, din rînduielile arhaice ale societății

¹ Ștefan Bezdechi, *idem*.

grecești, procesul de afirmare al individualității și al rațiunii umane ca far călăuzitor, apare cu necesitate, un conflict între religie și rațiune. Pe ruinele obiectivului și absolutului se ridică semeț individul suveran, care nu vede altă autoritate și realitate decât el însuși și ceea ce creează el”¹. De fapt, de îndată ce se respinge felul de a gândi tradițional, cel ce procedează la o astfel de respingere nu mai are altă alternativă decât aceea de a desființa orice adevăr obiectiv. Aceasta e calea pe care merseseră filozofii sofiști, cale pe care se va angaja și Euripide. De aici inevitabilul conflict care se angajează între eforturile poetului tragic, eforturi care tind să reliefeze, din ce în ce mai manifest, o gândire liberă, — și autoritatea tradițională. Conflictul acesta, când înăbușit, când deschis, se va oglindi cu predilecție în atitudinea pe care o ia Euripide în fața religiei tradiționale. Laicizarea tragediei nu îl va conduce astfel pe poetul tragic doar la micșorarea rolului și voinței zeilor în conflictul tragic, ci la negarea hotărâtă, în unele tragedii, a simțului de dreptate a zeilor, în altele chiar a existenței acestora.

Una din cele mai caracteristice imagini ale îndoielii în echitatea zeilor apare în tragedia *Belerophon*. Eroul, cum atât de sugestiv se exprimă regretatul Ștefan Bezdechi, „suferă de o melancolie specială, melancolia metafizică. El e „en mal de science” și tocmai această sete nobilă îl face să încerce a exploata eterul pe înaripatul său Pegas”². Precipitat de Jupiter din înălțimile cerului, zeul temându-se de curiozitatea unui astfel de oaspete nedorit, eroul șchiop și neputincios devine un stegar al revoltei: „Cine spune că ar exista zei în cer? Zei nu există afară doar dacă vreunul fiind un prost vrea să se folosească de o vorbă învechită”. În *Hecuba* îndoiala în existența zeilor o pune pe eroină să rostească întrebarea nelegiuită: „Există oare neamul zeilor? Nu e lumea condusă de întâmplare?”³ Intr-un fragment din *Melanippe* se spune: „Zeus, care o fi acel Zeus, nu știu decât din auzite”⁴.

Nu mai puțin acerbă este critica împotriva lipsei sentimentului de dreptate, de echitate, al zeilor. „Concepția lui Euripide pendulează astfel între ateismul total și critica divinităților tradiționale”⁵. Zeus

¹ Ștefan Zeletin, *lucr. cit.*, p. 385.

² Ștefan Bezdechi: Euripide: *Bacantele, Alceste, Ciclopul*, trad. și prefață de Ștefan Bezdechi, București, Ed. Cultura Națională, 1925, p. 121.

³ *Idem*, p. 139.

⁴ Aram Frenkian: *Concepția despre zei a lui Euripide în Studii de literatură universală*, București, 1956, p. 142.

⁵ Aram Frenkian, *lucr. cit.*, p. 149.

este astfel făcut nedrept în *Heracles inebunit*, (Fragmentul 347), Apolon este acuzat de ignoranță și incultură în *Oreste* (vers 417); zeița Afrodita Kypriș și zeul Dionysos apar ca zeițăți geloase și sensibile atunci cînd nu sînt cinstite așa cum se cuvine¹. În locul slăvirii zeilor își face loc, din ce în ce mai lămurit, în tragedia lui Euripide, promovarea unei concepții antropomorfe cu trăsături individualiste. Astfel în *Bacantele*, Cadmos rostește această replică memorabilă: „Nu zeul îți dă mințile nici ți le ia / Căci omul e slobod să-și urmeze gîndul său / Și fapta stă în mîna fiecăruia“². În locul unei rugăciuni fără rost, al unui apel zadarnic la clemența zeilor, zei de existența și simțul de dreptate al cărora poetul tragic se îndoiește, Euripide îndeamnă la credința în forțele proprii, o credință individualistă prin excelență.

Semnificativ pentru gîndirea independentă, individuală, a poetului e și felul în care apare la Euripide sentimentul patriotic. Patriotismul fierbinte al lui Euripide, mîndria sa de a fi cetățean atenian, nu merge atît de departe încît să-l orbească, să-l facă pătimaș, să-l oblige să depășească limitele rațiunii și să devină, ceea ce azi am denumi cu un termen modern „șovin“. Dimpotrivă. Iubirea de patrie nu îl împiedcă pe Euripide să vadă păcatele cetății sale de baștină, tendințele imperialiste care se manifestau la Atena în timpul războiului peloponeziac. O aluzie cum nu se poate mai limpede, la adresa acestor tendințe, și împotriva acestor tendințe, o constituie reprezentarea tragediei *Troienele*. Tragedia a fost reprezentată, pentru prima dată, în toamna anului 415 î.e.n. adică la mai puțin de un an de cînd cucerirea brutală și devastarea insulei Melos de către atenieni, oferea atîtea similitudini cu distrugerea Troiei. Alături de paginile sobre din *Istoria războiului peloponeziac* a lui Tucidide, tragedia poate servi ca un exemplu al condamnării neșovăitoare a exceselor și cruzimilor pe care le provoacă războiul. „Tragedia *Troienele*, observă Aram Frenkian, „este o preamărire a învinșilor. Toată noblețea și tăria de suflet este de partea lor pe cînd grecii sînt prezentați ca sălbatici și fără inimă în urma beției victoriei“³.

În *Troienele*, în *Ifigenia în Aulis*, în *Rhesos* și, cu osebire, în *Hecuba* deosebirea atît de stăruitor subliniată de întreaga literatură greacă de pînă acum, aceea între greci și barbari, începe să se estom-

¹ *Idem*.

² Euripide : *Bacantele*, trad. Ștefan Bezdechi, p. 83.

³ Aram Frenkian : *Curs de istoria literaturii grecești, perioada clasică*, București, Editura didactică și pedagogică, p. 75.

peze ; barbarii apar aidoma grecilor, oameni, oameni de partea cărora poate fi, în detrimentul grecilor, adevărul și dreptatea. În *Hecuba* este evidentă critica Atenei contemporane, întărită de demagogi, în pofida faptului că acțiunea tragediei se petrece în epoca imemorabilă a războiului troian. Imprecția poetului la adresa acestei tagme ignobile este impresionantă : „Oratori care captați bunăvoința poporului, neam nerecunoscător, de n-aș fi avut nimic de împărțit cu voi ! Puțin vă pasă vouă de răul ce îl faceți prietenilor voștri, numai discursurile voastre să fie pe placul mulțimii“¹.

Critica demagogiei va duce însă, la acest individualist prin excelență, la critica individualismului deșăntat, împrejurare care dovedește, cu prisosință, că din atmosfera intelectuală a timpului său, Euripide a știut să aleagă numai acele elemente care corespundeau propriei sale structuri sufletești, firii sale meditative, minții sale agere împinsă spre controversă, dar nu spre anarhie. Detestabilul spirit practic, spirit practic care constituie esența gândirii sofistilor, va găsi puțină audiență la Euripide. Este curios de reținut aici că „filozoful scenei“ poet revoluționar prin excelență, rămîne credincios, fără să-și dea seama, disprețului aristocratic pentru valorile practice. Euripide e atras de acele aspecte ale gândirii sofistilor spre care îl predispunea firea sa, anume, subtilitatea gândirii ; îi repugnă însă consecințele nefaste ale aplicării gândirii sofistilor în domeniul practic, în deosebi în politică, îndeletnicire de care s-a ținut departe, lucru anevoie de înțeles pentru un grec și, mai cu seamă, pentru un atenian. Dacă deci „homo mensurae“ găsisese în Euripide un propagator entuziast al măreției omului, măreție pe care, în pofida religiozității sale profunde o cîntase și Sofocle în *Antigona* : „În lume-s multe mari minuni / Minuni mai mari ca omul nu-s“, cultivarea egoismului deșăntat, care va constitui o regulă în conduita politică a demagogilor din epoca de decădere a regimului democrației sclavagiste la Atena, va întâmpina opoziția hotărîtă a „filozofului scenei“.

Un exemplu ilustrativ în această direcție, îl constituie drama satirică *Polifem*. Euripide concepe individualismul ca o libertate de gândire ca un criteriu pentru aflarea unui adevăr neînfeudat credințelor tradiționale ; nicidecum ca un stindard al egoismului sălbatic afișat cu cinism de Polifem : Pămîntul dă tot iarbă / vrînd-nevrînd, și astfel / Hrănește și-mi îngrașă vitele pe care / Nu le jertfesc nici unui zeu, ci mie

¹ *Idem.*

doar / și prea slăvitului stomac, supremul zeu / Al muritorilor cu scaun la cap. / Pe cei ce au născocit prejudecăți și legi / Cu care întortochiază viața omului / Ii dau pe gîrlă. Eu cunosc o lege doar / Să-mi văd de sufletele și ... am să te mănînc / Un dar tot capeți tu ; un dar făr' de cusur / Foc, apă și o căldare-n care ți-oi topi / Ca roua, carnea ca să mearg ușor / Intrați. V-apropiați de altarul zeului / Acestui țare și vă siliți să-mi fiți pe gust"¹.

Brutalitatea acestui discurs, cinismul său fățiș, e o explicitare cum nu se poate mai plastică a teoriilor lui Calicles, sofistul care va căuta să dea o fundamentare teoretică dreptului celui mai puternic, dreptul pe care îl consideră ca fiind cel „natural”. Întîlnim aici, „în nuce” teoria dreptului celui mai tare, dar și o contrazicere a fundamentelor morale ale acestui drept. Căci pledoaria brutală a lui Polifem care se întîlnește aici cu afirmația lui Calicles că „domnia celor puternici este legea eternă a lui Zeus”², va fi desmințită de ingeniozitatea cu care Ulise prin șiretenia sa va ști ca să-l înșele pe ciclop. Este astfel lesne de observat că pledoaria lui Polifem este departe de a găsi aprobare în fața lui Euripide. Simpatia poetului tragic nu se îndreaptă însă nici spre Ulise, eroul legendar în care Euripide accentuează, cu neîncredere și rezervă, pe strămoșul spiritului practic, atît de consubstanțial sofștilor și atît de străin de propria natură spirituală a lui Euripide.

Poziția pe care o ia Euripide în fața individualismului este astfel o poziție diferențiată. Individualismul poetului debutează prin afirmarea unei gîndiri libere, eliberată de cătușele tradiționale ale mitului și religiei. Această poziție este, în opera lui Euripide, constantă și ea nu va fi abandonată. Tendința spre laicizarea tragediei conduce astfel, în mod firesc, spre accentuarea unei gîndiri libere. Euripide e astfel primul dintre cei trei mari tragici greci care, fără să părăsească patriotismul tradițional, știe să vadă și excesele politice expansioniste pe care o ducea, în vremea sa, Atena. Euripide nu împinge dragostea de patrie pînă la ura celorlalți greci și chiar barbari. *Troienele* tragedia „în care este plînsă soarta captivelor la Troia, reprezintă cel mai viguros act de acuzare împotriva calamităților războiului din literatura antică”³. *Medeea* oglindește „o problematică nouă, aproape senzațională la epoca

¹ Euripide : *lucr. cit.*, p. 146.

² Gomperz, *lucr. cit.*, p. 445.

³ Euripide : *Bacantele*, trad. Alexandru Pop, București, ESPLA, 1965, Biblioteca pentru toți, p. XII.

respectivă: se discută instituția căsătoriei, se emit judecăți asupra raporturilor dintre sexe¹. Ambele tragedii reflectă, cum nu se poate mai clar îndrăzneala unei gândiri libere, descătușată nu numai de canoanele religioase ci și de felul de a gândi obișnuit al cetățeanului din polisul grec. Prin acest fel de a gândi Euripide atestă, cum nu se poate mai clar, influența sofistilor, a acelor dascăli de înțelepciune care, cum se exprimă Hegel, „au luat locul poezilor și rapsozilor în Elada”². Propagator al individualismului Euripide este însă, în același timp, un adversar al individualismului brutal și intolerant, cum văzu-răm, de altminteri, în *Ciclopul*. Or, chiar în planul raționamentului logic dedus pînă la ultimele sale consecințe, egoismul, egocentrismul, era o implicație firească spre care conducea doctrina lui „homo mensurae” elaborată de Protagoras. Discutîndu-i acestei doctrine sensurile Hegel arată că: „... omul fiind ceea ce e determinat și multilateral, măsura poate fi fiecare, potrivit particularităților sale specifice, omul accidental”; luată în acest sens, „... orice interes personal, orice egoism, subiectul cu interesele lui este punctul central”, „... or, tocmai acesta este sensul rău, absurditatea, principalul reproș ce trebuie să li se facă sofistilor: anume că ei iau drept scop suprem omul condus de scopurile sale accidentale”³. Euripide, am văzut în *Ciclopul*, va respinge formele extremiste ale individualismului astfel cum erau ele propagate de un Calicles. Aceasta nu înseamnă însă că anumite aspecte ale teoriilor propagate de Calicles l-au lăsat nepăsător pe Euripide. Discursul lui Polifem, bunăoară, discurs analizat mai adineaori, și mai cu seamă diatriba împotriva prejudecăților și legilor, exprimă, în bună măsură, gândirile lui Euripide, dușman al oricărei legiuiri care nu își dovedește prin altceva decît prin tradiție, legitimitatea.

E interesant de observat apoi că accentuarea unei poziții individualiste în tragedie duce, în mod necesar, la schimbarea structurii compoziționale a acesteia. Euripide, arată Werner Jaeger, „este purtătorul pathosului individual”⁴. Aceasta înseamnă nu numai înțietatea acordată personajelor în tragedie și diminuarea rolului corului ci, înseamnă, ceva mai mult, apariția lirismului ca o trăsătură principală a tragediei.

¹ *Idem*, p. XIX.

² Hegel: *Istoria filozofiei*, vol. I, trad. D. D. Roșca, București, Editura Academiei R.P.R., p. 337.

³ Hegel: *lucr. cit.*, p. 354.

⁴ Werner Jaeger: *Paideia*, Erster Band, Zweite Auflage, Berlin und Leipzig, 1936, Walter de Gruyter & Co., p. 442.

Și în majestuoasele coruri ale lui Eschil întâlnisem lirismul ca o formă de expresie a metaforei și fiorului poetic. La Euripide însă esența lirismului e alta. Euripide, constată Werner Jaeger, „este unul din cei mai mari lirici”¹. Lirismul nu se manifestă însă, la Euripide, doar ca metaforă poetică și, cu atât mai puțin, prin intermediul unui personaj colectiv cum este corul. Invazia genului liric în tragedie, prin exprimarea luptelor sufletești ale personajelor, e cum nu se poate mai semnificativă pentru sublinierea tendințelor individualiste care caracterizează tragedia lui Euripide. Necesitatea de a sublinia, cu orice prilej, preocupările individului solicită procedee noi în vechea tehnică, oarecum impersonală și colectivă, a spectacolului tragic.

Ca o consecință firească a accentuării subiectivității și a individualismului, în spectacolul lui Euripide apare și adîncirea analizei psihologice, mai precis acum se conturează această metodă ca un procedeu de sine stătător. Euripide, afirmă Werner Jaeger, „... este cel dintîi psiholog. El este descoperitorul sufletului, într-un sens nou al cuvîntului, cercetătorul lumii neliniștite și agitate a simțirii și pasiunilor omenești”². Viața pasională a eroilor lui Euripide are rolul preponderent în dezlănțuirea conflictului tragic și această viață pasională este semnul distinctiv al unor personalități puternice și distincte.

Individualismul care animă tragediile lui Euripide este însă, în același timp, și seismograful cel mai sensibil care prevestește adîncirea crizei în care intrase societatea greacă. Tragedia lui Euripide este, în aceeași măsură, un indiciu și un tablou al acestei crize, arată Werner Jaeger³. Influența sofistilor asupra tragicilor greci poate fi comparată, continuă cercetătorul german, cu un Janus bifrons. Una din fețe e întoarsă spre Sofocle, cealaltă spre Euripide. Idealul armoniei îl apropie pe Sofocle de sofisti; Euripide e mai receptiv la alte aspecte ale teoriilor sofistilor, acelea care propagau relativitatea principiilor etice. Nesiguranța și aproximația nu sînt însă inovații gratuite, nici ale sofistilor și nici ale lui Euripide ci sînt imagini ale vechei culturi grecești aflată acum în pragul crepusculului. Este semnificativ astfel că din tragediile clasicilor greci cele mai multe care ni s-au păstrat sînt acelea ale lui Euripide. Explicația este aceea că, în epoca elenistică, epocă prin intermediul căreia ni s-au transmis majoritatea moștenirii culturii elene, ele

¹ *Idem*, p. 443.

² Werner Jaeger : *lucr. cit.*, p. 444.

³ *Idem*, p. 419 și urm.

au găsit cea mai mare audiență. Reprezentant al zenitului tragediei grecești, Euripide anunță, prin neliniștea și contorsiunile spiritului său, noua sinteză a spiritului grec, elenismul. De aici, din mobilitatea și neliniștea acestui spirit, așezat la un moment de răscruce al culturii elene, provine și atracția pe care o simte cultura modernă față de filozoful scenei, propagator al unei gândiri libere, gândire care îl consideră pe om ca măsură a tuturor lucrurilor.

НАЧАЛА ИНДИВИДУАЛИЗМА И ТРАГЕДИЯ ЕВРИПИДА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В своей работе автор рассматривает различные аспекты, которые принимают индивидуалистические доктрины в творчестве Еврипида.

В начале работы уточняется философский, этический и гносеологический смысл положения «человек — мера вещей», которое характеризует индивидуализм Еврипида. Рассматривая различные интерпретации этого положения и, в первую очередь, взгляды софистов по этому вопросу, автор показывает их влияние на Еврипида и прогрессивный характер индивидуализма в этот период развития древнегреческого общества.

В индивидуализме проявляется стремление к свободе мысли, тенденция освобождения от пут религиозного мировоззрения. В этом смысле, подчеркивает автор, индивидуализм является прогрессивным фактором в мировоззрении Еврипида.

Рассмотрение исторического периода возникновения индивидуалистической концепции софистов связано с подчеркиванием экономических и социальных преобразований древнегреческого общества в первой половине V-го века до н. э.

Индивидуализм как явление надстройки связан, таким образом, с изменениями в базисе древнегреческого общества. Анализируя положительные аспекты индивидуалистического мировоззрения, так как они отражены в ряде трагедий Еврипида и в некоторых сохранившихся фрагментах утраченных произведений, автор останавливается на критике крайних проявлений индивидуализма, содержащейся в сатирической драме «Циклоп», показывая, что

Еврипид выступает против доктрины Каликлеса, предшественника теории права сильнейшего.

В заключение автор показывает, что отношение Еврипида к индивидуализму не было прямолинейным. Великий поэт-трагик усвоил только прогрессивные элементы индивидуалистического мировоззрения, отвергая крайний индивидуализм, эгоистический и жестокий.

DIE ANFÄNGE DES INDIVIDUALISMUS UND DIE TRAGÖDIE EURIPIDES

(INHALTSANGABE)

Der Verfasser gibt in seinem Artikel einen Überblick über die in Euripides Werk auftretenden verschiedenen Anschauungen über den Individualismus. Er bestimmt zuerst den philosophischen, ethischen und erkenntnistheoretischen Gehalt des Individualismus in der Epoche des Euripides, weist besonders auf die Auffassung der Sophisten hin und zeigt sowohl den Einfluss, den diese auf Euripides gehabt haben, als auch den fortschrittlichen Charakter des Individualismus in jener Entwicklungsstufe der griechischen Gesellschaft.

Der Individualismus wird als ein weltliches, schrankenloses, dem religiösen Denken entgegengesetztes Bestreben gekennzeichnet. In diesem Sinne ist der Individualismus als fortschrittlicher Faktor des Euripidischen Denkens aufzufassen.

Das Auftreten der individualistischen Denkungsart bei den Sophisten in einer bestimmten historischen Etappe wird in enger Beziehung mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen betrachtet, die die griechische Gesellschaft der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v.u.Z. mitmacht.

Der Individualismus als Erscheinungsform des Überbaus wird im Zusammenhang mit den Veränderungen der Basis der griechischen Gesellschaft betrachtet.

Die poetischen Seiten der individualistischen Denkungsart, wie sie in mehreren Tragödien des Euripides und in einigen Bruchstücken verlorenen Werke erscheinen werden untersucht und gleichzeitig wird darauf hingewiesen, dass Euripide in seinem satirischen Drama

Der Zyklon die Auswüchse des Individualismus bekämpft, die Lehren des Sophisten Kalikles verwirft, der als Vorläufer der Lehren vom Recht des Stärkeren gilt. Der Schluss des Artikels weist auf die verschiedene Art und Weise der Stellungnahme des Euripides dem Individualismus gegenüber hin. Der Tragödiendichter hat sich nur dem fortschrittlichen Teil des individualistischen Denkens gegenüber aufgeschlossen gezeigt, den extremen, egoistischen und brutalen Individualismus dagegen abgelehnt.

DESPRE UNELE TRĂSĂTURI CARACTERISTICE ALE CULTURII EUROPENE DIN SEC. AL XVII-LEA ÎN LEGĂTURĂ CU PROBLEMELE BAROCULUI

DE

RODICA CIOCAN-IVANESCU

I

§ 1. Culturii secolului al XVII-lea i s-a aplicat nu o dată termenul de *baroc*, poate mai adecvat decât cel de *clasicism*, îndreptăţit acesta numai de aspectele formale, exterioare ale dramaturgiei şi prozei franceze, foarte sobre şi concise, însă deghizînd abia un intens tumult interior. În adevăr, există în creaţia secentistă o exuberanţă, o strălucire atît de pătimaşă şi dezordonată, încît ne întrebăm dacă secolul al XVII-lea a constituit realmente o perioadă de triumf al unui aşa-zis clasicism sau neo-clasicism. Iar dacă lucrul se poate susţine la rigoare pentru literatura franceză — vom vedea mai departe cît de neconcludente sînt criteriile general admise de istoria literară tradiţională —, în ce măsură atare criterii se pot confirma pentru alte sectoare de creaţie sau pentru fenomenul cultural din alte ţări? Ne formulăm deci întrebarea: oare s-a manifestat efectiv un curent clasic în secolul al XVII-lea, sau a existat numai o uriaşă revărsare de baroc, inundînd plastica¹, beletristica, muzica de operă, arta construcţiei şi îngăduind

¹ Vezi pentru etimologia termenului O. Bloch şi W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*³, Paris, s.v., p. 59. E semnificativă indicaţia că, aplicat iniţial la stilul arhitectural al lui Borromini, cuvîntul capătă prima oară în Franţa, un sens figurat, la Saint-Simon.

abia cîteva insule clasicizante, izolate în creația aulică franceză ? Și în continuare : care din aceste două curențe (sau maniere, primul termen fiind cel mai adesea folosit pentru fenomenul literar, al doilea pentru artele plastice ; în problema barocului secentist, trebuiesc avute în vedere toate genurile și ramurile artei) s-a generalizat, creînd un stil, un climat spiritual, o cultură susceptibilă a lăsa urmașilor o moștenire valabilă ?

Formulăm aceste chestiuni, din pricină că esența barocului n-a constituit încă, după opinia noastră, obiectul unor cercetări multilaterale și sintetice ; s-au tratat abia aspecte parțiale, și acelea din puncte de vedere prea speciale — ca în lucrările deja vechi ale lui Croce și Wölfflin¹ — și pentru că, în fine, istoricii care au relevat meritele curentului, le-au socotit opuse și întrucîtva inferioare celor ale clasicismului Renașterii, precum și realismului de mai tîrziu, găsindu-le ca unică scuză oarecare apropiere de impresionism. La noi, o schițare fugară a încercat să dea G. Călinescu în ale sale *Impresii asupra literaturii spaniole*, recent reeditate după circa două decenii de la prima apariție. Dacă autorul pe alocuri a izbutit să formuleze caracterizări fericite („barochistul e tipul artistului de atelier“, cu relevarea justă a înclinației spre reglementare, tehnicitate, curiozitate multilaterală), concepția generală a lucrării sale rămîne limitată și în parte eronată, reducînd barocul la „artă pentru artă“ și explicînd bunăoară gongorismul prin analogie cu „poezia postbarbiană română“.

Dacă privim îndeaproape operele literare sau plastice ale epocii zise clasice, observăm că, sub aparenta disciplină a formei, sub rigiditatea uneori hieratică a facturii compoziționale și a mijloacelor de expresie, se ascunde o gîndire frămîntată, foarte diferită de simplitatea realmente clasică în exprimare, de cugetarea clară, de seninătatea ponderată a secolului precedent (și aci, firește, îi avem în vedere, înainte de toate, pe poeții Pleiadei și pe Montaigne). Dezordinea aceasta a conținutului și a formelor secolului al XVII-lea își are obîrșia în

¹ Giulio Bertoni, *Lingua e pensiero*, Firenze, 1932, p. 146 și urm., a dovedit cît de specioasă e interpretarea fenomenului literar în lumina celor cinci „categorii“ wölffliniene, așa cum a încercat Th. Spoerri, opunînd Renașterea Barocului și pe Ariosto lui Tasso. Raționamentul lui Bertoni infirmă în chip destul de convingător procedeul lui Spoerri, cît și schematismul categoriilor lui Wölfflin, ca să nu mai revenim asupra lor cu noi argumente. Ne raliem întru totul la părerea lui Bertoni asupra acestei metode de cercetare, care a făcut școală la vremea ei, însă care rămîne prea arbitrară și forțată pentru a avea o valoare teoretică și a explica realizările artei între secolele al XV-lea și al XVII-lea inclusiv, în dezvoltarea lor istorică (*op. cit.*, p. 150—151).

manifestările Renașterii târzii, al cărei individualism hipertrofiat îl intuise Shakespeare la eroii săi din *Antoniou și Cleopatra* și a cărei rafinată „morbidezza“ se găsește din plin la Tasso, nu o dată învinuit de barochism decadent¹. Rămîne de văzut deci, dacă barocul a însemnat într-adevăr o decădere a gustului („il cattivo gusto“, cum a decretat Croce) și dacă literaturii, picturii, artelor decorative din secolul al XVII-lea li se poate arunca disprețul, care a copleșit o vreme școlile lui Bernini și Borromini în sculptură și arhitectură. În teatru a fost mai cu seamă evidențiată — și condamnată — maniera barocului, în tratarea deopotrivă spectaculoasă și minuțioasă a unor destine tragice²; noi vom semna și în alte sectoare trăsăturile inerente acestui climat spiritual, încercînd să le definim, pe cît posibil, valorile.

§ 2. În concepția comună, reasumată de Arnold Hauser în a sa *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*³, barocul se leagă strîns de reacțiunea bisericii catolice, de Contra-reformă, care a combătut sistematic toate tentativele de emancipare ale gândirii umaniste. De aceea, opere baroce, pătrunse de un sumbru fanatism religios, s-ar fi ivit în țările supuse Romei. Dar excentricitatea și dezechilibrul sufleteesc nu sînt un monopol al țărilor catolice; în Anglia face progrese puritanismul, care va interzice curînd reprezentațiile de teatru, va face din ziua de duminică o zi sinistă, rezervată numai pocăinții și citirii bibliei. O *Anatomie a melancoliei* a lui Robert Burton, apoloizînd

¹ Vezi la H. Hauvette, *Littérature italienne*, Paris, 1914, p. 294, aprecierea îndeajuns de aspră despre *Gerusalemme liberata*: epopeea păcătuiește „par un excès d'artifice“, cade în „l'affectation de la grandeur et dans la déclamation... la sonorité creuse... le clinquant“. Toate defectele marinismului se află aci în germene și, am putea spune, deopotrivă acelea ale limbajului prețios din Franța anilor 1640.

² Aderăm cu totul la părerea lui Antonio Banfi, *Recherches internationales — A la lumière du marxisme, Esthétique*, cahier nr. 38, 1963, p. 102, n. 9, care relevă latura barocă a dramaturgiei lui Shakespeare, regăsită și intensificată la toți contemporanii și urmașii săi: „tout le XVII^e siècle anglais se tient derrière son oeuvre“.

³ Ne-a fost accesibilă numai traducerea italiană a lucrării, *Storia sociale dell'arte*, t. II, Novara, 1956, Giulio Einaudi Editore. Istoricul vest-german plasează între Renaștere și Baroc o așa-zisă perioadă a „manierismului“, după opinia noastră insuficient definită. Într-o asemenea clasificare s-ar putea încadra cel mult școala marinistă și directă ei moștenitoare, școala prețioaselor, însă nici una nici alta n-au avut un ecou efectiv în creația literară majoră a vremii, cum vom arăta mai departe. În materie de artă menționăm definiția manierismului într-o sinteză care a avut destulă răspîndire la vremea ei, *Geschichte der Kunst* (Berlin, 1933) a lui R. Hamann. Aci intră în manierism Cranach, Breughel și Parmiggianino, dar și „goticii“ Joachim du Patinier și Marinus van Roymerwaelde, urmașii târzii ai lui Roger van der Weyden și ai fraților van Eyck (p. 540 și urm.).

neurastenia și „spleen“-ul, găsește cititori pe la 1620, iar burghezia puritană caută rețete de perfecționare spirituală în lectura celor trei teoreticieni ai anglicanismului, Jewel, Hooker și Chillingworth. Astfel se justifică aprecierea lui M. Morozov asupra scurtei perioade de tranziție de la Shakespeare la Milton: „După cântecul de lebadă al hedonismului Renașterii n-a putut urma decât poezia întunecată a *Paradisului pierdut*“. Luciferul anarhic al lui Milton e succesorul direct al lui Marcus Antonius și al reginei Cleopatra, care nu-și află soluționarea contradicțiilor personale decât în sinucidere. Dar fiindcă și poetul *Paradisului* e produsul acestei culturi pline de contraste — contraste care nu mai tind spre sinteză, ca în renaștere, ci către o disociere, o dispersare cât mai amplă a factorilor fenomenului artistic¹ — el e în mod egal autor de sonete petrarchizante și de strălucitoare comedii pastorale, fără a mai vorbi de pamfletele politice sau de drama biblică. Barochist prin factură, prin predilecția construcțiilor monumentale și abuzul de ornamentație stilistică, Milton nu e opus Renașterii, ci își are punctul de plecare în suprema creație shakespeariană, pe care o duce mai departe, cu noi resurse și o transpune la un nou registru. Și aceste resurse, în ce-i privește pe contemporanii săi mai tineri, sînt suficient de bogate, pentru a da concomitent comedii de moravuri, mărturii de robust realism, ale lui Congreve, tragedia cetățenească a lui Otway, *Venice preserved*, și drama spectaculoasă, pătrunsă de sensibilitate rafinată și de obscură senzualitate a lui Dryden, *All for love*. De la Cleopatra lui Shakespeare la aceea a lui Dryden, trecînd de la cumetrele din Windsor la eroinele provinciale ale lui Congreve, cu popasul în oaza de magie a *Komus*-ului miltonian, traiectoria e sinuoasă, dar neînteruptă: în arcul ei se înscrie tot barocul englez, pe nedrept anexat altor curente, pînă și clasicismului aulic francez, cu care n-are nimic comun².

¹ E acel „smembramento“ (Gliederung, spezzettatura) în care Wöfflin și, după el, Spöerri au văzut o trăsătură — și am zice chiar — o țară a barocului. Bertoni a combătut această poziție cu înseși cuvintele lui Tasso, conștient de particularitatea aceasta a scrisului său (și a urmașilor săi barochiști, adăugăm noi), în care el nu vedea „una ragione di imperfezione“, ci afirma că posedă „sembianza di virtù apportatrice di grandezza“ (*op. cit.*, p. 150).

² În judecarea secolului al XVII-lea englez, vol. II și prima parte din vol. III, ale operei capitale a lui H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, oferă mereu cele mai solide criterii, dacă nu în sensul documentării exhaustive — evident, insuficiente la aproape un secol de la apariție —, cel puțin în sensul corelației perfecte a manifestărilor fenomenului literar și a condițiilor istorice ale epocii. La vremea sa,

§ 3. Dar să revenim la situația Europei catolice, întrucât aci problemele barocului se pun direct, asociate fiind de către istoria literară, Conciliului tridentin ca principal factor de alterare a adevărului științific și de degradare a valorilor artistice. E incontestabil că adunarea teologilor catolici la Trento (1545—1563) înăsprișe sistemul de dirijare a credincioșilor de către biserică, întărise autoritatea inchiziției și încredinșase unor ordine călugărești misiunea de educare a tineretului (iezuiți și piariști). Mai târziu, toate țările depinzînd de Roma, pînă la depărtata Polonie, acceptă deciziile conciliului, înlesnind iezuiților să-și valorifice metodele de învățămînt: un învățămînt plăcut, agrementat cu divertismente și reprezentații teatrale, oferind totuși o știință timidă, o literatură dulceagă, lipsită de unele elemente înaintate; căci scopul sistemului iezuit era acela de a-i convinge pe fideli să se supună bisericii și mai-marilor lumii, în virtutea principiului: „crede și nu cerceta“, propunînd drept compensație un alt principiu, la fel de valabil: „Il est avec le ciel des accommodements“. E ceea ce a constituit una din cauzele decadenței vădite într-un considerabil sector al literaturii europene, a adus persecutarea atîtor creatori pe tărîmul artelor și științei, a determinat renegarea lui Galilei. Însă nici sistemul acesta de învățămînt nu era întru totul neglijabil: cel puțin dădea discipolilor săi o bună cunoaștere a „umanităților“ clasice, avantajul sociabilității, un gust viu pentru eleganță, strălucire și monumentalitate. Cînd asemenea educație o primea un tînăr ca Pierre C o r n e i l l e, elev al colegiului iezuit din Rouen, el știa să-l valorifice, să îmbine reminiscențele din Seneca și din istoricii latini cu actualitatea epocii, proiectîndu-le în cadre mărețe, pe fundaluri grandioase, care pentru noi evocă, astăzi, atît Roma lui Pompeius, a lui Octavian August, sau Bizanțul Augustei Pulcheria, cît și Franța din „le grand siècle“¹. În treacăt notăm că un produs al

Taine nu putea defini geneza și linia de dezvoltare ale barocului european, dar în domeniul creației literare engleze i-a intuit cu precizie caracterul. O foarte slabă sursă de orientare găsim la istoricii literari mai noi, de la E. Gosse pînă la A. Anikst, care au elaborat numai compendii didactice. Acesta din urmă — de altfel eminent shakespeareolog — pare să ignoreze complet natura și semnificația barocului englez.

¹ Vezi excelenta definiție a acestor colegii la N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, București, 1920, p. 71. Același istoric a intuit însă primejdia pe care o genera pentru cultură acest „spirit de disciplină, de catedră, de școală“, menit să devină „un spirit sec“ (*ib.*, p. 67, subliniat de autor). Dar uscăciunea didactică și prețioasă avea să fie manifestă mult mai târziu, cînd se va fi epuizat seva barocului triumfător.

acestui sistem de învățămînt a fost cel mai remarcabil poet al Poloniei din secolul al XVII-lea, Andrzej Morsztyn, sonetist în gustul barocului, liric delicat și traducător al lui Corneille însuși.

Ce e drept, excesiva devoțiune față de biserică dusese, în materie de artă, la o îngrădire a posibilităților de realizare — și nu vom mai reveni la exemplul lui Torquato Tasso. Deja Michelangelo dăduse în 1564 acea *Pietà Rondanini*, dovadă a renunțării „la tot ceea ce e terestru și trupesc și sensual”¹. Gian Paolo Lomazzo, „suprema autoritate a timpului în problemele de estetică”, recomandă artiștilor să recurgă mai des la sfaturile teologilor². La rîndul lor, poeții găsesc că e mai comod să nu-și manifeste independența față de biserică și de mai-marii lumii, să nu-și mai caute „punctul de plecare în sentiment și nici măcar în senzații” — o atare sinceritate ar fi contravenit dogmelor —, ci mai degrabă în cuvîntul licăritor, în sterila scînteiere verbală, în beția de goale sonorități. Caracteristică pentru acest gen de literatură e opera cavalerului Marini, dînd naștere unei maniere, marinizmul, al cărei succes a fost considerabil și în alte țări. La curtea Mariei de Medicis și a lui Ludovic XIII, „le marinisme fit rage”³. În Germania, poezia plină de antiteze și subtilități a lui Andreas Gryphius și Martin Opitz corespunde în mare măsură aceleiași mode. Italia, după strămutarea cavalerului Marini la curtea franceză, îl gustă pe Gabriello Chiabrera, abil versificator, putînd

¹ A. Hauser, *op. cit.*, explicație pentru planșa de la p. 192. Vezi și Bertoni, *op. cit.*, paginile referitoare la frîngerea tragică a elanului creator al marelui sculptor, în ultimii ani ai vieții, — neliniștea care „gli stringeva il cuore ogni volta che era condotto a riflettere sulla sua *infinita miseria*” —, cînd părea să vegeteze „nell'ombra del morire” (p. 159, 161). În a sa *Lingua e poesia*, Firenze, 1937, p. 250—251, același autor susține că, după subiectivismul, libertatea și individualismul exagerat al cinquecentului („hipertrofia individualismului” și „hedonismul Renașterii” despre care a vorbit Morozov în cartea sa *Shakespeare i ego vremja*, Moscova, 1947), Italia ar fi avut nevoie de oarecare ordine și disciplină în idei: „Mà la reazione contro-reformistica oltrepassò il segno”.

² Hauser, *op. cit.*, p. 186. Autorul opinează că, după conciliu, biserica devenise mult mai severă față de artiști decît în Evul-Mediu (*ib.*, p. 187). Deși justă, observația nu poate fi generalizată, cu toate că în pasajul indicat se face uz și de argumentele lui Emile Mâle, care a studiat aparte dezvoltarea artei secolelor al XVI-lea și al XVII-lea în raport cu dogmatica Conciliului tridentin. A-i atribui acestui conciliu o acțiune atît de intensă, ar fi o exagerare infirmată de întreaga eflorescență a forțelor creatoare din secolul barocului. În tăcerea impusă de restricțiile bisericii, „s-au maturat studiile științifice” și „energiile n-au fost pierdute”, susține Bertoni (*ib.*).

³ H. Hauvette, *op. cit.*, p. 302—303.

fi considerat drept un conformist, un „adaptat“, un „om al Contra-reformei“, care pindarizează în cinstea papei Urban VIII. În generația imediat următoare, un Vincenzo da Filicaia face dovadă mai mult de „emfază decît de căldură, de figuri de stil decît de imagini, de retorică decît de poezie“¹.

Putem oare conchide la o decadență a artei, determinată de ingerințele catolicismului agresiv, după Conciliul tridentin? Nu — căci în Franța, marinismul cunoaște numai o vogă mondenă, limitată la saloanele prețioaselor, în Germania după generația lui Opitz și Gryphius, neîntrecutul Grimmelshausen, barochist pînă în măduvă, avea să reînnoiască genul romanului cu al său *Simplizius Simplizissimus*, unde și epoca noastră a găsit surse de inspirație (Brecht), iar în Italia, contemporan cu Chiabrera, e Alessandro Tassoni și, nu cu mult mai prejos, e originalul Francesco Redi, inițiatorul unui gen nou în lirică, autorul lui *Bacco in Toscana*, ditiramb strălucitor de vervă, prospețime și optimism. Iată-ne departe de concepția întunecată, morbidă, de superficialitatea sau de afectarea prețioasă, atribuite barocului.

§ 4. Dar mai ales în foarte catolica Spanie, Spania Habsburgilor și a închiziției, s-ar cuveni să aflăm cele mai grave indicii ale unui baroc degenerescent. Totuși, aci stăruie puternica tradiție a unui solid realism, moștenit din epoca eroică a explorărilor geografice, a umanismului constructiv. Vechea *Celestină* a lui Francisco de Rojas, pornind de la observația realității și ajungînd la afirmarea drepturilor naturii asupra convențiilor sociale, fusese pildă pentru dramaturgii spanioli din secolul Renașterii; dintre aceștia, încă merită a fi citat Lope de Rueda, al cărui omonim și genial succesori domină și prima treime din secolul barocului: Lope de Vega Carpio, care trăiește pînă la 1635. E incontestabil că au existat elemente realiste în literatura secolului al XVI-lea, elemente semnalate mai mult decît o dată, însă credem că nu greșim dacă le considerăm pe deplin dezvoltate în veacul următor, în baroc. Deja noua proză spaniolă dăduse o serioasă lovitură literaturii epice întîrziate, care elogia feudalismul, se complăcea într-o lume imaginară de cavaleri idealizați și de iubiri supratereștre: fali-

¹ Vezi și Alex. Balaci, *Storia della lett. italiana — cinquecento/seicento*, Buc., 1962, p. 135; cf. și Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1893, t. I, p. 213 și urm. Deși, după opinia noastră, opera acestui activ membru al Academiei della Crusca, preocupat intens și de problemele politice ale timpului, militînd printre altele contra puterii otomane, s-ar cere, poate, reconsiderată.

mentul moral al acestor hidalgos puși în contact direct cu realitatea l-a ilustrat Cervantes prin al său *Don Quijote de la Mancha*, în care unii istorici literari au văzut o înfățișare satirică a lui Filip II și a proiectelor lui himerice. Nu menționăm aci decît pentru memorie *Nuvelele exemplare* ale aceluiași scriitor — robustă proză realistă, căreia nu-i lipsesc culoarea și umorul sec, incisiv — și trecem la atitudinea combativă, militantă, manifestată în dramaturgie și purtînd asupra problemelor sociale majore ale epocii (Lope de Vega și prima manieră a lui Calderón, aproximativ pînă la 1663). Pe cîtă vreme biserica preconiza supunerea deplină în fața monarhiei de drept divin, iar Contra-reforma impunea Spaniei ca prim-ministru un cardinal (ducele de Lerma), Lope dezvăluia în piesele sale tirania regală (*Steaua din Sevilla*), arăta demnitatea oamenilor din popor în contrast cu josnicia prinților și a seniorilor (*Frumoasa fată din Sevilla*, *Cavalerul din Olmedo*, *Țăranca din Getafe*), prezenta lupta de clasă în cadrul proprietății feudale (tragica satiră *Fîntîna turmelor*). Problema destinului uman și a liberului arbitru o tratează Calderón, dar și Tirso de Molina (1571—1648), cu o îndrăzneală uimitoare, îndeosebi pentru acesta din urmă, călugăr, însă foarte independent față de doctrina oficială și de tagma iezuiților. Lui Tirso i se datorește și încîntătoarea comedie *Timidul la curte*, satiră spirituală, adesea turburătoare și iradiată de un fin lirism : aci vedem ciocnirea dintre omul simplu, drept, neprefăcut, crescut în mijlocul naturii, și ipocrita societate curteană¹.

Dar cea mai dramatică, mai cutezătoare dintre piesele epocii e *Alcaldele de Zalamea*, unde Calderón preamărește dirzenia și demnitatea țăranilor spanioli față de nobilime și de regalitate. Bătrînul jude-țăran al satului Zalamea, Pedro Crespo, condamnînd la spînzurătoare pe Don Alvaro, ofițerul ce turburase țînutul prin nelegiurile făptuite, apoi înfruntînd pe comandantul regimentului cu deplina conștiință a dreptății sale, *fiindcă a judecat conform legii celei drepte*, cum spune el în substanță, rămîne una din cele mai impresionante figuri din literatura dramatică universală. La obiecția colonelului Don Lope : „Însă Don Alvaro era nobil, merita să moară de sabie, nu de ștreang“ — se aude răspunsul judeului din Zalamea, replica de o ironică ingenuitate, care se

¹ Piesa a fost reluată cu succes în 1963 pe o scenă pariziană. Tema, tratată și de Lope la modul farsei spumoase cu quiproquo-uri în *La boba para los otros* (=Pentru alții proastă, pentru ea deșteaptă), se va relua de către Calderón în *Viața e un vis*, asupra căreia vom reveni. E, după cum vedem, una din temele predilecte ale dramaturgiei spaniole din secolul al XVII-lea.

poate traduce cu aproximație prin : „Mortul n-a mai reclamat“. Astfel înțelegea Calderón să înfățișeze țărănimea liberă spaniolă în fața oprimării regalității absolute și a nobilimii abuzive. Nu găsim aci nimic care să justifice ipoteza unui oportunism servil față de puterile constituite, de biserică și de monarhie, un conformism ce-ar fi făcut din Calderón un „poet al inchiziției“¹. Creația calderoniană, barocă prin factura ei somptuoasă și frământată, rămîne solid realistă prin concepție și tematică. Nu vom analiza aci în amănunt *Viața e un vis*, care singură merită un studiu aparte, însă ținem să afirmăm că a considera această piesă ca întru totul idealistă sau reacționară sau cel puțin pătrunsă de un iremediabil pesimism, e întrucîtva exagerat și forțat. Din contextul dramei se desprinde toată simpatia lui Calderón pentru brutalul, violentul, necioplitul, dar sincerul Sigismund. Intreaga înțelegere și prețuire a autorului merge către acest prinț „sălbatec“, căruia tinerețea nealterată și creșterea departe de corupția curții îi conferă o incontestabilă superioritate asupra nobilimii pline de prejudecăți și convenții, asupra tatălui său, victimă a unor obscure superstiții. Și în final, poporul e acela care-l înscăunează pe Sigismund, simbol al tinereții cu suflet deschis, pe tronul Poloniei. Prin acest deznodămînt, drama calderoniană, încărcată de simboluri, impregnată de strania poezie specifică barocului, se înscrie — dacă nu printre piesele realiste — măcar printre acelea ideate pe cele mai avansate principii ale vremii. Unde ar fi deci în asemenea dramă decadentismul inerent barocului ?

Desigur această reacție combativă a scriitorilor nu trece cu mult de jumătatea secolului. Lope de Vega și Tirso de Molina au murit, comedia de moravuri e reprezentată de Agustín Moreto, ale cărei eroine din *El desden con el desden* (= Dispreț contra dispreț) exagerează subtilitățile micilor feministe din *Fata cu ulciorul* sau *Cîinele grădinarului* ale lui Lope. Hegemoniei spaniole i-a pus capăt pacea westfalică (1648), economicește regatul nu se va ridica de pe urma pierderii Portugaliei eliberate cu opt ani mai înainte. În 1665 se încearcă iarăși o acaparare a țării vecine, însă rapida împotrivire a poporului portughez va pune capăt acestei tentative. Domniile lîncede și tiranice totodată ale lui Filip al III-lea, Filip al IV-lea, Carol al II-lea, se prelungesc într-un penibil marasm. Descurajarea ce cuprinde pe creatorii timpului e vădită în unele opere confuze de la mijlocul

¹ E formula lui Simonde de Sismondi (citată după J. Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, Paris, 1904, p. 330).

secolului, mărturii ale unui incontestabil dezechilibru sufleteesc, condiționat de situația precară a Spaniei în noua configurație politică a Europei, iar nicidecum de efectele întârziate ale Contra-reformei.

Atunci se produce o rigidizare a metodelor artistice, subjugate ideologiei și intereselor claselor dominante. Noțiunea de baroc pare că se precizează definitiv, ilustrată poate prin a doua manieră a lui Calderón. Într-o societate unde nu se mai admitea nici o critică constructivă a regimului, societate dominată de un cler fanatic și de o nobilime parazită, literatura trebuia să proslăvească biserica, tronul, pe mai-marii curții (los grandes de España, care aveau dreptul să stea acoperiți în fața regelui), să distragă atenția masei exploatate de la nedreptățile de pe lumea aceasta, ademenind-o cu perspectiva unei lumi de dincolo. Atunci se fixează canoanele sacre ale teatrului, ale poeziei lirice, picturii etc., de la strictețea cărora nu era permisă nici o abatere. O piesă de teatru trebuia să respecte principiul celor trei unități: de timp, de loc, de acțiune — reguli izvorite dintr-o îngustă interpretare a unui pasaj din *Poetica* lui Aristotel. Mai cu seamă unitatea de timp se cerea respectată: acțiunea avea să se desfășoare în cel mult 24 ore — exagerare care a impus uneori teatrului francez și îndeosebi tragediei lui Racine un caracter forțat și artificial. Această ultimă regulă silea pe autori să acumuleze în 24 ore o sumă de evenimente și catastrofe, de transformări sufletești, care s-ar putea petrece în mod normal în câțiva ani — ceea ce ducea la o deformare a aspectelor realității¹. Structura pieselor devine îndeajuns de rigidă; sintem de parte de libera fantezie a comediilor lui Lope și Shakespeare.

¹ În ultima sa conferință la televiziunea română (28 ianuarie 1964), regretatul I. M. Sadoveanu menționa că Richelieu, în indicațiile de regie ale tragediei sale *Mirame*, impunea respectarea fără greș a efectelor de lumină care să sugereze desfășurarea acțiunii în cele 24 ore consacrate. În ceea ce ne privește, am constatat că Racine, Corneille și Calderón au jonglat toată viața cu regula unității de timp, eschivându-se pe cât posibil de la obligativitatea acestei convenții. La o lectură atentă, observăm de exemplu că e imposibil ca toate reacțiile sufletești și revirimentele de situații din *Andromaque* să se petreacă numai într-o zi și o noapte, iar peripețiile complicate din *Bajazet* cer pe puțin câteva săptămâni. Aci tot mersul acțiunii e condiționat de sosirea lui Murad al IV-lea din expediția glorioasă contra șahului Persiei: în actul I ni se spune că se întoarce, că e undeva pe drum, în actele următoare vin de la padișah diverse mesaje, iar în scena finală aflăm c-a și sosit, ceea ce determină dispariția sultanei necredincioase. Unitatea de timp rămânea o achiziție a dramaturgilor mediocri sau diletanți, ca Richelieu, pentru a se putea lăuda cu biruirea unei dificultăți compoziționale. Vezi la Hauser, *op. cit.*, p. 294—5, remarcele ingenioase, dar neconvingătoare, asupra respectării celor trei unități în tragedia franceză.

Stilul e lucrat, muncit, cizelat, ornamentat ca o bijuterie, însă sub această strictețe, sub această disciplină formală, se ghicește dezordinea, frîngerea interioară, un pesimism, un gust al morții, cu mult mai adînci decît la *Milton*. Toate acestea se manifestă cu deosebire la *Calderón*, care rămîne cel mai reprezentativ dintre poeții-dramaturgi ai secolului, dar mult scăzut față de el însuși, față de cel din *Alcaldele din Zalamea*. Calderón devine un poet oficial, scrie piese ce se reprezintă în fața regelui, în fine — supus cu totul bisericii — renunță la teatrul profan și scrie numai *autos sacramentales*. O prefigurație a acestei literaturi morbide, tragic dialog al autorului cu moartea, e *Devoțiunea crucii*, una din cele mai stranii piese ale lui Calderón, uluitoare combinație de toate crimele posibile : rapt, incest, paricid, al căror făptuitor, demonicul Eusebio, își încheie viața pocăit la picioarele crucifixului. Piesa nu e întrecută ca oroare decît de *Titus Andronicus*, creație tîrzie a epocii shakespeariene. Dar nu sîntem îndreptățiți a generaliza la întreaga literatură spaniolă pesimismul acut al lui Calderón, poet aulic, în epoca de îngenunchiere a Habsburgilor spanioli („pacea Pirineilor“ în favoarea Franței, războiul pentru succesiunea Flandrei, încheiat prin pacea de la Nimègue — 1678 — cu triumful lui Ludovic al XIV-lea, exact cu trei ani înainte de moartea marelui dramaturg) ¹.

Realismul se refugiase în romanele picarești și de aventuri, avînd ca eroi pe studenții întîrziați (de exemplu : *Studentul din Salamanca*), pe micii meseriași ruinați din pricina stagnării activității economice, pe falșii nobili deveniți vagabonzi sau excroci. Acest realism șarjat încă posedă vigoarea genului afirmat în secolul precedent și la începutul secolului al XVII-lea și foarte adesea recurge la procedeele demasca-toare ale grotescului. Grotescul e dealtfel trăsătura caracteristică și a poeziei contaminate de gongorism, după numele poetului altminteri atît de dăruit, don Luis de Góngora, imitat pînă la exagerare și alterare totală de unii discipoli ai săi, „los cultos“ ². Dar mult mai popular și mai gustat decît Góngora a fost Francisco Gómez de Quevedo, nu numai șeful școlii „conceptiste“, ci și om de stat, pole-

¹ De altfel, scriitorul cultiva cam în aceeași vreme genul zarzuela — mimus realist, tratînd subiecte din viața cotidiană și — ceea ce e mai semnificativ — în limbaj popular (vezi R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, 1959, p. 240). Iată ceea ce ilustrează reacția intimă a creatorilor față de canoanele estetice și ideologice oficiale.

² Influența lui nu pare a fi fost atît de nefastă, cum s-a pretins în secolul trecut (vezi Fitzmaurice-Kelly, *op. cit.*, p. 296).

mist pe teren politic, colaborator al ducelui de Ossuna, vice-regele Neapolei, unul din personajele cu idei avansate al timpului. E drept că ducele a murit în temniță, iar Quevedo a zăcut patru ani într-o celulă, însă după ce condamnase corupția administrației într-un pamflet virulent (1626), după ce stigmatizase politica colonialistă într-un sonet celebru și în fine repurtase câștig de cauză asupra papei, în afacerea bulei referitoare la Sfânta Teresa de Avila (1630): „acoperise de atîta rușine pe papă, pe rege, pe Olivares („contele-duce“=prim ministru) și pe călugări, încît obținu suprimarea bulei”¹. Unde mai e aci acțiunea Contra-reformei, a școlii iezuite, anchilozarea gîndirii și decadentismul barocului?

Putem oare spune că un atare decadentism, o degenerescență morbidă, se remarcă în pictură, unde s-ar fi trecut de la realism la manierismul promovat de gustul iezuit? Nici în acest domeniu o asemenea afirmație nu rezistă: în prima jumătate a secolului strălucise Velázquez (1599—1660), pictor ce reproducea fără cruțare figurile Habsburgilor spanioli, cu toate stigmatele eredității lor încărcate; în a doua jumătate a aceluiași secol, artistul la modă e Murillo (1617—1682), care sezisează gusturile amatorilor din societatea înaltă și își oferă serviciile clerului. El produce duzini de madone trandafirii plutinde în nouri, vrednice să împodobească bisericile barochiste ale iezuiților, dar în același timp ne-a lăsat și imaginile veridice, acuzatoare, ale micilor vînzători de fructe, ale micilor cerșetori, ale copiilor mizeri care se despăduchează în stradă. Și evident, nu e locul să insistăm aci asupra domeniului picturii, însă nu putem trece cu vederea crudul realism a lui Ribera.

E drept că bisericile și palatele timpului sînt muiate în aurării și drapate în tapiserii, nu totdeauna de un gust foarte pur. Iată cum definește Hauser, nu fără exagerare, acest gust, acest stil turmentat și somptuos al barocului vest-european: „coloane și pilaștri care nu susțin nimic, arhitrave și pereți care se răsucesc ca și cum ar fi de carton; în pictură, o lumină artificioasă, atitudini ca ale unor personaje pe scenă; în sculptură, efecte iluzioniste și procedee care ar fi trebuit rezervate picturii” (*op. cit.*, p. 265—6). Aci, istoricul de artă merge pe urmele lui Wölfflin, care a redus în chip destul de schematic întreaga esență a barocului la căutarea și predominarea efectelor picturale în toate domeniile de creație. S-ar găsi și pentru această teză

¹ *Ib.*, p. 309—310; tot pentru Góngora și Quevedo, cf. R. Lapesa, *op. cit.*, p. 231 și urm.

o justificare, cel puțin la spanioli : C a l d e r ó n a scris însuși un tratat de pictură și a susținut că pictura e „arta artelor, stăpînindu-le pe toate celelalte și folosindu-le ca servitori“¹. Însă utilizarea procedeeleor picturii în celelalte ramuri ale artei nu scade întru nimic valoarea acestora, iar în materie de literatură, asemenea procedee „pitorești“ proprii barocului, expresiile vii „făcînd imagine“, nuanțele, contrastele, clar-obscurul, sînt menite — credem — a conferi scrisului încă mai multe virtuți realiste, cum vom constata de îndată în cazul creației beletristice franceze.

II

§ 5. În Franța nu mai cîrmuia exclusiv marea nobilime ; burghezia de mijloc, în plină ascensiune, activează printr-un nou impuls forțele de producție. Majoritatea marilor creatori provin din această pătură, aliată regalității contra aristocrației și mării burghezii parlamentare, adică nobilimea de robă². Corneille fusese elevul școlii iezuite, propovăduitoare a respectului față de puterile lumii, dar aceasta nu-l împiedicase pe el, cunoscător al literaturii spaniole de bună tradiție a lui Lope de Vega și Guilhen de Castro, să spună chiar de la primele replici ale *Cidului* (1636):

„Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes
Et peuvent se tromper comme les autres hommes.“

Și toată opera lui dramatică respiră această demnitate nebiruită, acest neconformism impenitent, această independență de cugetare față de cardinal, de nou-înființata Academie, de critica rutinieră, de prejudecăți și mai ales de autoritatea bătrînilor. Cu multă finețe și justețe,

¹ Fitzmaurice-Kelly, *op. cit.*, p. 329. Calderón nu făcea de altfel decît să pășească pe urmele marelui Lope, care sezisează corespondențele subtile dintre arta cuvîntului și arta penelului: pentru el, Rubens e „gran poeta de los ojos“ (citat după R. Lapesa, *op. cit.*, p. 223). Aci observația justă: „La alquimia imaginativa (subl. n.) entreteje finas correspondencias de sensación“ — ceae ce constituie, după noi, unul din atributele definitorii ale barocului.

² Vezi pentru reconstituirea atmosferei în care se afirmă Corneille și Pascal ; în care se formează Molière (născut în 1622), Racine (născut în 1639) și La Bruyère (născut în 1645), Ch. Parain, *La Fronde parlementaire*, în revista *La Pensée*, nr. 28, 1950, precum și capitolul despre Frondă în *Vsemirnaja Istoriia*, Moskva, 1958, t. V. Cf. pentru condițiile materiale ale epocii imediat anterioare, Emile Magne, *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, Paris, Hachette, 1952.

într-o lucrare relativ recentă (*Corneille par lui même*, Paris, Ed. du Seuil, 1959), Louis H e r l a n d demonstrează că toată opera autorului *Cidului* ilustrează conflictul necurmat între tinerii generoși, plini de elan și de puritate sufletească, și părinții cu mintea sclerozată, egoiști, oportuniști, la fel de neînțelegători față de copiii lor, fie că e vorba de eroicul Horace-tatăl sau de Don Diègue, cît și de odiosul Félix din *Polyeucte*. Într-adevăr, acest Pierre Corneille pe care ni-l închipuim de obicei ca un maestru posac și venerabil, s-a înconjurat numai de tineri, a fost cel mai bun prieten al fratelui său Thomas, cu 19 ani mai mic decît el, al fiilor săi, al nepotului preferat, Rodrigue, a vibrat permanent la toate aspirațiile tinereții. Și nu e o întîmplare că cea mai lirică piesă de dragoste a întregului secol e *Psyché*, pe care Corneille o scrie la 65 ani (colaborarea lui M o l i è r e desemnîndu-se numai pe latura compozițională și regizorală a acestei feerii „à grand spectacle“, cu balet și muzică de Lulli în 1671). Poetul găsea în sensibilitatea sa mereu arzătoare și proaspătă destule resurse pentru a face să trăiască pe scenă simbolică pereche Cupidon-Psyché, după cum la 29 ani crease cealaltă pereche nemuritoare, Rodrigue-Chimène. Tradiția literară a căutat să impună o imagine convențională a unui Corneille rebarbativ, monopolizînd conflictul dintre dragoste și datorie și făcînd să triumfe invariabil aceasta din urmă. Conflict dintre datorie și sentiment? Mai curînd, lupta dintre generații, cu toată simpatia autorului pentru tinerețea sacrificată (Chimène, Pauline, Antiochus și Séleucus din *Rodogune*, Nicomède în conflict cu oportunistul său părinte, regele Prusias al Bythiniei).

Insistăm atît de mult asupra lui Corneille, deoarece opera sa exemplifică mai mult decît oricare alta concepția, substanța și stilul barocului. Nu numai că nu e clasic, dar nici măcar clasicizant; subiectele și le ia de oriunde: în tinerețe scrie comedii realiste de moravuri (*Mérite*, *Place Royale*, *La Galerie du Palais*). Prin *Le Menteur*, pune bazele comediei de observație a caracterelor, preluate de M o l i è r e în *Avarul* și în marile lui creații de „tipuri“. *L'Illusion comique* e întru totul shakespeariană, deși e sigur că dramaturgul francez nu l-a cunoscut pe S h a k e s p e a r e. Pentru tragedii, recurge la toate sursele: în epoca maturității, o singură dată face apel la Grecia antică (*Oedipe*, 1659), dar cel mai adesea preferă Roma decadentă, culege pe Othon, urmaș al lui Neron, reconstituind cadrul după informația din Tacit, ne duce în Orientul cucerit de romani, unde primii creștini dărîmă idolii (*Polyeucte*), evocă din cronicile medievale un *Pertharite*, rege al Longobarzilor pe la sfîrșitul secolului al VII-lea, iar cu *Pulchérie* și

Héraclius ne transportă la Bizanț, pentru ca spre sfârșitul carierii să-l aducă pe scenă și pe *Attila*, așa cum *Marlowe* îl evocase odinioară pe Tamerlan. Patetismul intens al unor suflete sfișiate, tragismul unor momente de maximă frământare din trecutul omenirii, se exprimă în verbul de o supremă maiestate, în atitudini gigantice, monumentale. Cînd abordează pentru prima oară Roma, în 1640, nu se va îndrepta spre cea clasică, organizată și măsurată, ci către una legendară, semi-barbară, unde „pater familias“ e slujitor al unor zei ce nu pot fi împăcați decît prin sînge, unde *Camille* își rostește blestemul halucinant ca pe un descîntec ritual din vremi străvechi. Și în același an, pentru a demonstra publicului că poate să recreeze și cealaltă Romă, cea ordonată, rafinată și perfidă din secolul lui August, scrie *Cinna*, dramă istorică și politică, unde *Émilie* ne redă figura doamnelor franceze participînd la intrigile politice, la conspirațiile de palat, prințese și ducese din jurul Annei de Austria, care în curînd vor intra în jocul primejdios al Frondei. Nimic unitar și propriu-zis clasic în acest teatru cornelian, pretins model al clasicismului, ci o varietate, o exuberanță, am zice chiar o anarhie care tinde să sfărîme orice opreliște, care în orgoliul său nebiruit nu cunoaște nici o măsură : („Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis . . .“), care nu se căiește niciodată („Je le ferais encore, si j'avais à le faire“) și niciodată nu abdică de la conștiința unei individualități neștirbite („Je suis maître de moi, comme de l'univers“).

Și în același timp, *Corneille* murmură cele mai duioase versuri, nu numai cu fiorul dragostei juvenile din *Psyché*, dar și cu melancolia maturității conștiente de ireversibila fugă a timpului :

„Nous mourons à toute heure et dans le plus doux sort,
Chaque instant de la vie est un pas vers la mort“,

scrie el în cadențele fără egal din *Tite et Bérénice*. Căci poetul nu se limitează la aspectele exclusiv eroice ale personajelor sale, deși a fost acuzat că are o „psihologie sumară“ : dimpotrivă, redă cu subtilitate necruțătoare cele mai neașteptate reacții sufletești ale acestor personaje. De exemplu, *Pauline*, model de soție virtuoasă și cu un spirit de sacrificiu mergînd pînă la eroism, are franchețea să mărturisească :

„Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Une surprise des sens que la raison surmonte . . .“

Inconsecvență ? Cinism ? Nu — nota e umană, e firească, e feminină și conferă încă mai multă forță emoțională sacrificiului soției lui

Polyeucte, care nu l-a putut uita pe Sévère. Nici la emancipatele eroine ale lui Ibsen nu vom întâlni curajul unei atari sincerități.

Corneille e barochist prin diversitatea lui, prin „la poussée multi-forme de toutes les puissances vitales... le goût de la liberté, le dédain de règles de la mesure, des bienséances...”, trăsături pe care le-a observat în societatea din jurul său¹ și le-a potențat prin prestigiul artei.

Desigur, Racine, ale cărui tragedii aulice ascund sub sobrietatea formei dezordinea nu rareori morbidă a conținutului, s-a integrat în formula aceleiași curent — și asupra lui vom reveni. Fără îndoială că un reprezentant al înaltului cler, ca Bossuet, orator bisericesc cu pretenții de istoric, încerca să îngrădească libertatea de gândire prin restricțiile impuse de autoritatea ecleziastică și cea regală — însă ambele aceste autorități erau combătute de liberii-cugetători, așa numiții *libertini*, care păstrau tradiția literaturii realiste, scumpă umanistilor burghezi. Aci prinsese rădăcini poezia lui François Ma yn a r d, care la începutul secolului se mândrise cu originea lui țărănească („la roture”), aci ia naștere teatrul realist de moravuri, aci ia naștere *Le roman comique* (S c a r r o n) și *Le roman bourgeois* (F u r e t i è r e). Căci în secolul al XVII-lea francez n-au avut căutare numai scriitori așa-ziși clasici, ci și un Théophile de Viau, ale cărui meandre intelectuale le-a urmărit Antoine Adam în lucrarea sa din 1935², și surprinzătorul Saint-Amant, cel mai „pictural” și mai pitoresc dintre poeții timpului, stăpîn pe un limbaj colorat de senzații directe. Întîlnim la el o adevărată „plongée dans les objets”, scriu biografii lui, referindu-se la descrierile sugestive din poemele sale³. E atît de avid a înregistra și reda lumea concretă, cu aspectele ei multiple și contradictorii, evoluînd de la liric la grotesc, de la suavitate la truculență, încît se poate vorbi de barochism la Saint-Amant, dar și de repudierea oricărui artificiu — „une poésie sans littérature”, cum au spus pe bună dreptate Audibert și Bouvier. Fără artificii, fără convenții, fără literatură — deci, realism. Nu în zadar Boileau a condamnat

¹ E caracterizarea barocului la R. Mousnier, *Histoire de la civilisation*, t. IV., XVI^e—XVII^e siècles, Paris, 1954, citat după Philippe Bernard, *Cardinal de Retz — La Fronde — textes choisis et présentés par...* Introduction, p. 7, Paris, 1962.

² Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620, Paris, P. Droz éditeur.

³ Raoul Audibert et René Bouvier, *Saint-Amant, capitaine du Parnasse*, Paris, 1946, p. 148. În satira *A mon esprit*, Boileau îi pune la oaltă pe Théophile și Saint-Amant cu pedanții ratați Cotin și Chapelain.

școala libertină și îndeosebi pe Saint-Amant—Boileau, adeptul convenției literare, al artificiei, al limbajului nobil, abstractizat (vezi capitolul „La revanche de la littérature“ din aceeași monografie, p. 163 și urm., definind poziția *Artei poetice* a lui Boileau, aceasta efectiv clasicizantă și opusă barocului, dar cât de uscată, de plată și de sterilă).

Căci L a B r u y è r e, cu paleta lui bogată, cu trăsătura incisivă, cu umorul său acidulat, provine mai curînd din școala libertinilor și a groțeștilor, decît din aceea a decentului Boileau-Despréaux. În Germania, G r i m m e l s h a u s e n dezvăluie aspecte crîncene, în sărăcia care a urmat păcii westfalice: acolo, s-a ajuns pînă la antropofagie. Nu mai puțin crîncen e La Bruyère în cel de-al XI-lea capitol al *Caracterelor sale* („De l'homme“), unde ne descrie pe țăranul mizer, abia păstrînd o aparență umană și susținînd prin munca sa întregul edificiu social. Intenția autorului e demascatoare și acuzatoare, procedeele stilistice (contraste, exagerări voite, culori întunecate, păstoase)¹ sînt ale barocului celui mai autentic, rezultatul e o imagine profund veridică: oare acesta nu e realismul însuși?

Dar să revenim la R a c i n e, înfățișat drept un clasic prin excelență; și lui i s-au atribuit însușirile consacrate ale clasicismului: sobrietate, măsură, armonie, discreție. Unde apar aceste calități în tragediile lui Racine, populate cu femei teribile în inconsecvența lor, Hermione, Phèdre, Roxane, Eriphile, Athalie, unde chiar cele mai pure sînt crude și orgolioase ca Aricie, pline de duplicitate ca Atalide, totdeauna puțin suspecte ca Esther?

Fiindcă Racine s-a proclamat cu ostentație discipol al lui E u r i p i d e, i s-a decernat și lui epitetul de clasic conform canoanelor. Pe lîngă faptul că Euripide însuși e cel mai puțin „clasic“ dintre antici, dramaturgul francez împrumută din mitologie sau istoria antică numai anecdotică, schema exterioară a subiectului, substanța fiind luată direct din realitățile curții lui Ludovic XIV. Personajele masculine sînt destul de palide la el — cu excepția lui Néron și Mithridate —, în schimb „eroinele“ sînt surprinse și dezvăluite în cele mai intime resorturi ale feminității lor. Fiindcă nu în zadar dramaturgul avea sub ochi modele vii, ca marchiza de Montespan sau marchiza de Maintenon și atîtea alte favorite regale, în cadrul de corupție fastuoasă al curții de la

¹ Vezi despre limba lui La Bruyère W. von Wartburg, *Évolution et structure de la langue française*, Paris, 1934, p. 179—180 („termes forts“, „termes de métiers“, etc.).

Versailles. Înregistrind pe viu oamenii și redându-i în atmosfera lor firească, imediată, Racine oare nu făcea operă de realist? O singură dată, în 1672, cu *Bajazet*, părăsește curtea Franței și atunci creează drama romantică, cu lovituri de teatru, cu exotism și culoare locală. Unde e clasicismul lui Racine?

În cultura franceză, formula artistică a barocului s-a putut impune, dar nicidecum ca rezultat al principiilor și ideologiei Contra-reformei. Grație lui Descartes, care desăvârșise ruina scolastice, nu se mai admite nici o noțiune curentă decât după ce era trecută prin filtrul rațiunii. Acest control permanent al judecății sănătoase vine să combată primejdia înstăpînirii bisericii asupra manifestărilor de cultură, tinde să dărîme tradițiile catolicismului, în virtutea principiului aceluiasi Descartes: „Pentru a atinge adevărul, trebuie să te desfaci de toate opiniile primite și să reconstruiești de la bază toate sistemele cunoașterii”. Gîndirea modernă, raționalistă și experimentală, reprezentată în secolul al XVII-lea de către Francis Bacon, René Descartes, Pierre Gassendi, nu abrogă autoritatea lui Aristotel¹, ci numai pe aceea a scolasticilor, care erijaseră în dogmă unele aspecte formale din concepția aristoteliciană. Tommaso d'Aquino, părinții bisericii și filozofii scolasticii împrumutaseră de la marele înaintaș numai armătura cugetării, scheletul procesului de gîndire, dezvoltarea argumentației, într-un cuvînt principiile logicii formale. Intrucît pentru ei dialectica era pusă în slujba speculației metafizice și supremul adevăr se dobîndea pe calea revelației, deci în mod irațional, nu mai poate fi vorba aci de o moștenire aristoteliciană. Secolul al XVII-lea nu l-a tăgăduit pe Aristotel, ci pe scolastici, care i-au alterat și răstălmăcit concepția. Tocmai faptul că Bacon își intitulasă lucrarea *Novum Organum* arată că filozoful englez ia opera aristoteliciană drept punct de plecare, continuînd-o și dezvoltînd-o prin contribuția noilor dobîndiri ale științei și ale experienței umane. Și nici Descartes, „adevăratul inițiator al filozofiei moderne”, cum l-a numit Hegel, n-a repudiat tradiția încă viabilă a gîndirii lui Aristotel. Într-o problematică atît de specială, nu se poate opera cu atare simplificări, pentru a nu risca să limităm și să falsificăm un întreg sector al gîndirii creatoare a veacului, a cărui interdependență cu fenomenul literar a fost de atîtea ori afir-

¹ Cum afirmă în cursul său *Le XVII^e siècle*, Elena Vianu, București, Editura pedagogică, 1962; v. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, II (trad. D. D. Roșca, București, Ed. Academiei R.P.R., 1964), capitolul despre Bacon de Verulam (III, 1. pp. 371, 374) și cel despre Descartes (*ib.*, îndeosebi p. 427 și urm.).

mată. (Nu vom reveni aci asupra chestiunii cunoscute a corespondențelor dintre substanța teatrului cornelian și metoda carteziană).

Ne mai rămîne de clarificat poziția lui P a s c a l în acest climat al societății franceze de la mijlocul secolului al XVII-lea. Oricît s-a străduit Elena V i a n u, în merituosul său curs de istoria literaturii franceze și mai ales în *Moralistii francezi*, 1963, p. 155 și urm., urmînd linia lui S a i n t e - B e u v e, să ne convingă de caracterul avansat al curentului jansenist și să justifice atitudinea lui Pascal, argumentele sînt destul de șubrede. Doctrina profesată de „solitarii” de la Port-Royal se vădea ostilă monarhiei, refractară față de ordinea lui Ludovic al XIV-lea, dar în sens reacționar, susținînd o burghezie bogată, de rentieri sau de magistrați cu funcții cumpărate pe bani, aliați cu marea nobilime anarhică în timpul Frondei; acești rentieri erau contra absolutismului centralizator și organizator, care-și alegea colaboratorii din mica burghezie producătoare, spițeri, lumînărari, oțetari¹, sau, în cazul cel mai bun, modești negustori de postav, cum a fost Colbert. Să nu ne înșelăm: Pascal e vlăstarul unei familii de magistrați înnobilați, pesimismul său e determinat de către înfringerea categoriei sociale din care face parte, categorie scoasă din competiție în urma eșecului Frondei — nu degeaba moare în 1662, îndată după ce Ludovic al XIV-lea preia definitiv puterea. Blaise Pascal, om de știință și prozator de talent, ajunge să recomande „prostirea” — *l'abêtissement* cu apă sfințită, ca ultimă consolare a unei existențe fără perspective. Nu aflăm, cred, în istoria culturii umane, un moment mai crud decît această finală și desnădăjduită abdicare a lui Pascal de la gîndirea logică, științifică — abdicare însoțită de lupta stearpă a misticilor de la mănăstirea Port-Royal, prietenii lui, pentru o libertate de cugetare folosită în scopuri himerice, pur speculative, complet rupte de viață și de realitate. Pascal e un învins, ca exponent al unei gîndiri deformate, închistate, ajunsă într-un impas. Eliminată din competiția politică, lipsită de forța materială, marea burghezie parlamentară din care provine autorul *Provincialelor*, tinde să-și afirme tirania asupra spiritelor: se războiește cu iezuiții, mai supli și mai concesivi, întretine psihoza călugărițelor obsedate, ca Angélique Arnauld sau ca Jacqueline Pascal,

¹ Vezi în mărturiile contemporane notarea fenomenului: reacția față de noua situație la Lefèvre d'Ormesson și Dubuisson-Aubenay (opinia parlamentarilor) și înregistrarea obiectivă la Cardinalul de Retz și Guy Patin, acesta din urmă reprezentînd opinia burgheziei mijlocii. Memoriile lui nu ne-au fost accesibile decît în ediția din 1846.

impune pictorului favorit al ordinului, Ph. de Champagne, o factură austeră și morbidă totodată, îl condamnă pe Racine, discipol al „solitarilor” eleniști, în tinerețe pentru a fi citit aventurile de dragoste ale lui Theagene și ale Charicleii, la maturitate pentru a fi zugrăvit cu ardență atâtea pasiuni criminale (Nicole îl stigmatizase ca „empoisonneur public, non des corps, mais des âmes”). Racine, bătrîn și dezabuzat, trimițîndu-și fiicele la călugărie, va face o tîrzie amendă onorabilă față de „domnii” de la Port-Royal; dar să nu ne amăgim: el n-a fost sincer decît atunci cînd i-a atacat cu vehemență în 1666, în deplină luciditate și conștiință creatoare. Așa încît, atunci cînd Ludovic al XIV-lea închide pentru totdeauna și în chip brutal porțile mănăstirii Port-Royal des Champs, desființînd ordinul, el lichidează opoziția mării burghezii retrograde, care încetase a mai fi activă și producătoare, întreținînd doar un ferment de misticism bolnav, opus creației atît de viguroase a epocii numite pe bună dreptate „le grand siècle”, chiar dacă a avut și laturi negative, contradictorii, derutante. Încă pînă la sfîrșitul veacului, gîndirea curentă rămîne credincioasă lui Descartes; opinia publică reprezentată de „oamenii onești” repudiază misticismul Port-Royal-ului, care suprima liberul arbitru, impunea doctrina predestinării calviniste și nu admitea decît harul ceresc. „L'honnête homme” din secolul lui Ludovic al XIV-lea e un „creștin aparent” (cuvîntul e al lui G. Lanson), rezervîndu-și sub această concesie făcută bisericii oficiale, dreptul de a practica epicureismul gassendist, ca La Fontaine. Astfel, în Franța, cugetarea carteziană, raționalistă și laică, contribuisese desigur la disciplinarea barocului — căci așa-zisul clasicism francez, chinuit, tumultuos și contradictoriu, ne apare în ultima analiză ca un baroc mai sobru, căruia i se impune o încorsetare și o stilizare în sensul antichității. Acesta e, cel puțin, singurul aspect mai mult clasicizant decît clasic, ce se poate găsi la artiștii secolului al XVII-lea¹.

Nu putem neglija aci latura plastică și muzicală a culturii barocului, prezentînd contradicții similare celor din literatură. Arta fla-

¹ În această ordine de idei, valoroasa lucrare a lui Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, Paris 1956, aduce materiale noi în vederea aprecierii mai juste a barocului, fără să pună în discuție miezul problemei. Nimic nou în Auguste Bailly, *L'école classique française*, Paris, Félix Alcan, 1958, care, deși ajunsă la a 6-a ediție, repetă poncifele tradiționale, ca și foarte recentul *Panorama d'histoire de la littérature française* de Léon Le Meur (Paris, 1962), p. 59—98, passim. Pentru a încheia, singurul clasic al secolului ne apare Molière, căruia procedeele tradiționale de tipizare îi conferă o perfectă unitate și consecvență.

mandă și olandeză, reprezentate de Rubens¹ și Rembrandt, continuă creația Renașterii în sensul unui realism viguros, cu predilecție pentru abundența de culoare, subliniată de un savant clar-obscur; poezia mai exuberantă a primului, mai profund intimă a celui de-al doilea, nu se îndepărtează niciodată de observația scrupuloasă a lumii concrete — de unde numirea, poate nu atât de nimerită, *Sensualbarock*, dată de istoricii germani. Barocul intervine numai în tehnică, ambii artiști cultivând linia curbă, sinuoasă, spirala, voluta — pe câtă vreme arta Renașterii era axată, tehnic vorbind, mai mult pe linia dreaptă, pe unghiul sever. Școala germană a secolului, pe nedrept neglijată, se dezvoltă în orbita flamanzilor și a olandezilor, izbutind să aducă note de incontestabilă originalitate. Un Joachim von Sandrart (1609—1684), admirator deopotrivă a lui Rubens și Claude Lorrain, teoretician avizat, un Christoph Pauliss din Hamburg, minuind în tratarea portretelor procedee rembrandtiene, Joh. Heinrich Schönfeld, colorist de seamă, gravor interesant, dăruit cu o imaginație turburătoare, completează configurația barocului european în pictură, lărgind noțiunea curentă, limitată de obicei la Salvator Rosa și la școala familiei Carracci. Peste tot, aflăm stilul grandios, dar nu grandilocvent, de o intensă expresivitate (exemplu: *Răpirea Sabinelor* a lui Schönfeld); întâlnim deopotrivă peisajul realist, estompat în aura unei poezii discrete, conform celei mai bune facturi, a lui Ruysdael². Pictura francezului Poussin, tinzând către clasicizarea constatată și în literatură, poartă în mod egal pecetea volutei baroce, poate cu un mai redus conținut realist și cu o vitalitate mai puțin robustă, decât pictura din Țările de Jos și din Germania. Însă afară de Poussin, sînt alții cu mai multă priză la public: e Callot, sau realismul caricaturizant, pigmentat cu un fel de Galgenhumor, așa cum vom întâlni ceva mai târziu în literatură la Grimmeshausen, sînt frații LeNain, realismul dur, sobru, veridic, e Claude Lorrain, realismul monumental, reunind natura feerică, plastica arhitecturală valorificată prin efecte de lumină, cu peisajul sălbatec, în sloboda lui vitalitate. Uneori, la acești artiști, o arhitectură pompoasă, în cadrul unor grădini disciplinate, seamănă cu decorurile teatrale. Noul

¹ Vezi în legătură cu formația acestuia, aprecierea lui Justus Müller Hofstede (*Rubens* în colecția *I Maestri del Colore*, Milano, 1963, p. 1), care găsește la marele flamand acordul perfect dintre „umanesimo italiano e tradizione nordica nella più esaltante esperienza del barocco“.

² Vezi A. N. Izerghina, *Nemeckaja živopis XVII veka — Očerki*, Leningrad-Moskva, 1960, 130 p.+64 ilustrații în afara textului, passim.

stil se îmbină admirabil cu repertoriul dramaturgiei vremii, la care se adaugă reprezentațiile de operă — o inovație a muzicii italiene (Claudio Monteverdi), preluată în curînd de Franța (Jean-Baptiste Lulli), pentru a face să conveargă spre același scop de măreție spectaculoasă simbolica temelor mitice, rafinamentul muzical, plastica baletului și a decorului, patosul sentimentelor, magnificate printr-o optică eroizantă. Să nu uităm că bătrînul Corneille contribuie și la dezvoltarea opereii, cu a sa *Andromedă*, exaltînd biruința lui Perseu asupra monstrului marin, a binelui și luminii contra forțelor obscure.

Curentul baroc încearcă deci, cu mijloace proprii, să exalte mai departe idealurile culturii umaniste, să afirme libertatea de judecată, chiar dacă adesea el se exprimă în forme rigide și face uz de principii confuze. Tentativele de tiranie exercitată în domeniul creației artistice și științifice au produs reacția contra autorității bisericii oficiale sau janseniste, contra Academiei și contra academismului (*La querelle des anciens et des modernes*, 1688—1697, pe care nu e cazul s-o cercetăm aci). Întregul curent a stimulat pornirea de liber-examen, de control al rațiunii, a reînviat moștenirea încă viabilă a realismului Renașterii, grefată pe cartezianism, al cărui succesor direct e Fontenelle, nepotul lui Corneille, deopotrivă scriitor și om de știință, adversar al Academiei și acceptat totuși de Academie ca un biruitor. Barocul a negat în parte Renașterea, poezia secolului al XVII-lea au condamnat Pleiada, însă moștenirea secolului al XVI-lea s-a redezvoltat chiar în mijlocul culturii barochiste, activizînd elementele ce aveau să ducă la transformarea, la înoirea acestui curent și la manifestarea unui nou fenomen cultural. Sub acțiunea gîndirii carteziene, contradicțiile tind către o limpezire și, din lupta acestor contradicții, avea să apară în secolul ce urmează curentul enciclopedist și arta burgheză-realistă a lui Diderot, Beaumarchais, Chardin, Greuze, Fragonard.

Desigur, în această sumară trecere în revistă, în mod necesar a trebuit să neglijăm numeroase aspecte ale barocului european, pe care ne propunem a le relua și aprofunda cîndva, pe temeiul unor noi materiale¹. Pentru moment, am intenționat să susținem că barocul n-a fost

¹ S-ar cere studiate problemele prozei realiste din această epocă, pornind de la romanele satirice ale primei jumătăți a secolului, manifestîndu-se într-o realizare majoră, ca aceea a lui La Bruyère și culminînd la generația următoare prin opera imensă a lui Saint-Simon, care valorifică toate metodele de observație, înregistrare veridică și șarjă burlescă stînd la obîrșia realismului critic.

opus realismului, ci a constituit dimpotrivă o autentică manifestare „realistă” în arta și literatura veacului al XVII-lea. Trăsăturile atribuite clasicismului revin în mare parte barocului însuși.

§ 6. În concluzie, trebuie să precizăm trăsăturile comune ale literaturii secolului, și anume pe acelea care conferă calitatea de curent și barocului, așa cum s-a manifestat el în arta scrisului, după cum s-a putut vorbi de curent baroc în artele plastice. Prima trăsătură o constituie gândirea sinuoasă, contradictorie, sensibilitatea turmentată sub rigoarea aparentă a exprimării silogistice (von Wartburg a putut spune că Pascal se exprimă „în ecuații”). A doua trăsătură: intenția netă de a dezvălui și condamna o realitate crudă, condiții de viață crîncene sub aspectele pompoase ale veacului (Calderón, Quevedo, Milton, tragicii francezi, Grimmelshausen, La Bruyère — nu-i menționăm decît pe cei mai iluștri). În fine, a treia și ultima trăsătură comună: necesitatea de a reda un conținut extrem de divers prin cea mai pestriță varietate de procedee, de tehnică scriitoricească, de la stilul burlesc, grotesc, concetti superingenioase, gongorism, lirism frenetic, versificare de raționamente carteziene, pînă la expresia de o noblete aproape hieratică („sublimul” lui Corneille). Oare această lipsă de unitate să fie mărturia unei confuzii de sentimente, a unei dezorientări tragice, ducînd la dezaxare și la pesimismul iremediabil? Nu — dimpotrivă, ea provine dintr-un surplus de vitalitate și din cerința adaptării la transformările ce se petrec necurmat în decursul veacului. Într-adevăr, secolul așa-zis clasic înregistrează răsturnări de valori de-a dreptul uimitoare pentru contemporani. În Franța, un prinț al bisericii, cardinal, e protectorul protestanților din Germania și aliatul lui Gustav-Adolf, campionul libertăților evanghelice; în Anglia, se decapitează un rege, se suprimă Camera Lorzilor, se propagă mișcarea levellerilor, lordul-protector Cromwell, revoluționar acasă la el, procedează ca un tiran față de Irlanda. Pacea westfalică dărimă pentru totdeauna prestigiul Habsburgilor germano-spanioli și în schimb confînțește regimul republican-burghez al Provinciilor Unite olandeze. Edictul de la Nantes, care în 1598 însemnase triumful libertății de conștiință, în secolul următor reprezintă ultimul refugiu al unor elemente refractare, doritoare să-și păstreze un stat în stat, deci incompatibile cu principiul monarhiei moderne, absolute, centralizatoare — și edictul se cere, în 1685, revocat cu brutalitate. Și exemplele se pot înmulți. Evident că în atari condiții, scriitorii nu puteau da o literatură sobră, senină, perfect echilibrată. Dar nici nu-și considerau

închisă orice perspectivă, nu se cufundau într-un pesimism fără putință de soluționare, cu excepția janseniștilor și a lui Pascal, pentru care totul se rezolvă în zădărnicia zădărniciilor: „*Quelque belle que soit la comédie, la fin est toujours sinistre: un peu de terre sur la tête et en voilà pour jamais*“. Dar am arătat că janseniștii reprezintă o minoritate, izolată de curentul general al veacului. Contemporanii sînt conștienți de posibilitățile lor, de măreția misiunilor pe care au a le îndeplini, de rolul lor în istorie. Și triumful partizanilor „noului“ la finele așa-zisei „*Querelle des anciens et des modernes*“ încheie secolul prin condamnarea unui clasicism caduc, academic, servil imitator al antichității, existent numai la scriitorii mediocri și în didactica lui Boileau.

Credem că întreaga problematică a barocului s-ar cere reluată după alte criterii, întrucît cele tradiționale, ca și terminologia — baroc, manierism, clasicism —, cu periodizarea general admisă, nu sînt definitorii și valabile pentru toate aspectele multivariate ale culturii „secolului clasic“.

О НЕКОТОРЫХ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII-ГО ВЕКА В СВЯЗИ С ВОПРОСАМИ БАРОККО

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящем исследовании автор рассматривает проблему взаимоотношений между барокко и так называемым классицизмом в исторических условиях европейского общества XVII-го века. Автор пытается доказать на примерах из произведений Лопе де Вега, Мильтона, Корнеля и других писателей первой половины этого столетия, что барокко не было обусловлено только Тридентским Собором и не стало поэтому искусством преувеличенным или слащавым, во всяком случае искусственным, а прямо продолжало традиции Возрождения, получив новые черты.

В последней части работы автор придерживается взгляда, что французский классицизм, признанный высшим выражением литературного творчества после 1660-го года, был ничем иным, как умеренным или «поумневшим» барокко, но «дисциплинированным» методом Декарта.

Этот псевдоклассицизм, унаследовавший достижения поэтов гротеска, прозаиков-сатириков, обладая тщательно отработанным стилем, предоставил многочисленные элементы на службу оригинальному, многогранному критическому творчеству, которые можно смело квалифицировать как реалистическое.

Автор аргументирует свои взгляды и примерами из области изобразительного искусства.

SUR LE CARACTÈRE DE LA CULTURE EUROPÉENNE DU XVII-IÈME SIÈCLE. À PROPOS DE QUELQUES PROBLÈMES DU BAROQUE

(RÉSUMÉ)

L'auteur a essayé de remettre en question les rapports du baroque et du soi-disant classicisme dans les conditions historiques de la société européenne du XVII-ième siècle. Dans la première partie de l'article on a tenté de démontrer, par les exemples de Milton, de Corneille, de Calderón et d'autres écrivains de la première moitié du siècle, que le courant baroque ne fut pas déterminé uniquement par le Concile de Trente et ne fut pas condamné, par ce fait, à promouvoir un art outré ou édulcoré ou en tout cas artificiel, mais qu'il continua directement les traditions de la Renaissance, en leur conférant une nouvelle vigueur. Dans la dernière partie de son étude, l'auteur a soutenu que le classicisme français, considéré comme l'expression majeure de la création littéraire après 1660, ne fut qu'un baroque assagi, discipliné par la méthode de Descartes. Ce pseudo-classicisme, héritier des libres-penseurs, des poètes grotesques, de la prose satirique, de toutes les ressources d'un style artistement travaillé, mit ces multiples éléments au service d'une création originale, variée, combative, qu'on peut hardiment qualifier de réaliste. L'auteur a également cité quelques exemples du domaine des beaux-arts à l'appui de sa thèse, en se proposant de reprendre la question dans un article spécial, avec d'autres faits et d'autres arguments.

UNELE OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA PRINCIPIILE
ESTETICE ALE ROMANTISMULUI,
FORMULATE ÎN PREFAȚA LA „CROMWELL“

DE

CLIO MANESCU

Încercarea de a face unele observații cu privire la estetica romantismului francez trebuie să pornească de la precizarea că în Franța mișcarea literară a romantismului nu cunoaște un tratat în care să fie generalizate principiile sale, așa cum se întâmplă în cazul clasicismului francez, care-și concentrează întreaga doctrină și formulează legi riguroase în *Arta poetică* a lui Boileau, din 1674. Estetica romantismului francez s-a precizat treptat și tendințele ei fundamentale pot fi stabilite astăzi nu pe baza unei singure scrieri teoretice, ci din concluziile trase pe marginea operelor literare ale romanticilor, sau pe marginea unor scrieri în care sînt formulate idei călăuzitoare ale noului curent.

Astfel, după o perioadă pregătitoare, în care unele tendințe ale curentului își găsesc formularea prin Chateaubriand, care indică noi teme și izvoare poetice în *Le Génie du Christianisme*, apărut în 1802, și prin Dna de Staël, care în lucrarea *De l'Allemagne*, apărută în 1810, dezvăluie francezilor romantismul german și constată o serie de trăsături ale noului curent, ca preferința pentru literatura națională, înclinația spre poezie, o anumită libertate de care are nevoie geniul, care nu se poate supune unei discipline riguroase de creație, urmează, înce-

pînd cu anul 1820 aproximativ, o perioadă militantă, bogată în încercări de formulare a doctrinei romantice, care se încheie zgomotos prin celebra bătălie a dramei *Hernani* din 1830, moment care marchează triumful romantismului în Franța. În această perioadă de luptă pentru afirmarea principiilor romantice, un prim manifest este lansat de Stendhal, în 1823, prin *Racine și Shakespeare*, scriere apărută sub influența romantismului italian, în care Shakespeare, care reprezintă libertatea de creație și negarea regulilor, este opus clasicului Racine, în care romantismul este opus clasicismului perimat și privit ca o mișcare de opoziție față de vechiul regim. În 1828 și 1829, cînd tendințele noului curent sînt deja mai bine precizate, apar în mai puțin de doi ani cinci manifeste, cinci texte importante, care, deși exprimă personalități diferite, contribuie toate la elaborarea doctrinei romantice. Este vorba de celebra Prefață la drama *Cromwell*, scrisă de Victor Hugo încă în decembrie 1827, de studiul lui Sainte Beuve : *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, apărut în iulie 1828 (încercare de a vedea în romantism o replică a Pleiadei), de Prefața la *Études françaises et étrangères* scrisă de Emile Deschamps, în noiembrie 1828, și de două scrieri ale lui Alfred de Vigny : *Réflexions sur la Vérité dans l'Art* și *Lettre à Lord ****, scrise amîndouă în 1829.

Deși toate aceste texte cuprind idei asemănătoare, *Prefața la Cromwell* trece drept adevăratul manifest al romantismului, atît pentru motivul că este primul din cele cinci texte amintite, cît și pentru tonul hotărît și convingător cu care susține principiile noului curent. Acest text va fi prin urmare și obiectul acestei cercetări.

Romantismul nu are drept cauză fundamentală opoziția față de clasicism, polemica aprinsă cu clasicismul, cum se susține în unele istorii literare. Cauza apariției curentului romantic trebuie căutată în împrejurările istorico-sociale de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, din anii frămîntărilor cauzate de consecințele revoluției burgheze din Franța sau de reacțiunea feudală din Europa apuseană, față de care noua mișcare artistică și literară, a fost un răspuns, o atitudine. Generat de împrejurări istorico-sociale, noul curent a manifestat de fapt o opoziție puternică față de clasicism, opoziție care în momentul respectiv reprezenta o luptă a noului împotriva vechiului, clasicismul fiind legat de vechiul regim social politic.

Estetica romantică a luat o atitudine hotărîtă împotriva esteticii clasice și și-a afirmat principiile în opoziție cu cele ale clasicismului. Și față de estetica veacului al XVIII-lea, care preconiza o artă realistă

și moralizatoare și în conținutul căreia elementul rațional se găsea pe prim plan, estetica romantică a sentimentului, a sensibilității și a imaginației, apare ca o manifestare deosebită; dar cu toate acestea atacurile romanticilor francezi nu s-au îndreptat niciodată împotriva principiilor susținute în cadrul esteticii iluministe.

Există o opoziție fundamentală între estetica clasică și cea romantică a cărei precizare este necesară și pentru înțelegerea ideilor care sînt formulate de Victor Hugo în Prefața la *Cromwell* și în general a principiilor esteticii romantice.

Tudor Vianu a arătat opoziția fundamentală între felul în care clasicul și romanticul văd lumea și intuiesc individualitatea omenească, insistînd asupra viziunii spațiale a clasicismului și asupra punctului de vedere istoric care este propriu romantismului¹.

Clasicul se caracterizează prin faptul că proiectează în spațiu viziunea sa despre lume, care apare în ochii lui ca un ansamblu de raporturi coexistențiale, ca un întreg închis, statornic și armonios. Această viziune spațială exclude în cazul clasicismului simțul istoric, adică înțelegerea lumii în timp, ca ceva ce se formează neconținut, de aici rezultă dogmatismul clasicismului. Individualitatea omenească este percepută de clasic drept un întreg liniștit și bine organizat de elemente, tocmai de aceea caracterele din teatrul clasic francez sînt în majoritatea lor dominate de o trăsătură esențială și unică: Rodrigue are o singură preocupare, onoarea, Harpagon, Tartuffe sau Don Juan sînt stăpîniți de un singur viciu.

Romanticul, dimpotrivă, proiectează lumea în timp și o simte ca un ansamblu de relații în succesiune. Apare cu alte cuvinte în filozofia romantică ideea reprezentării lumii ca devenire, idee care a furnizat fără îndoială unele date și dialecticii. Astfel evidenta conștiință istorică a romantismului o exprima filozofia lui Hegel, fapt subliniat și de Marx: „ceea ce deosebea modul de gîndire al lui Hegel de acela al tuturor celorlalți filozofi este imensul simț istoric care se afla la temelia lui². Hegel aplica dialectica tezei, antitezei și sintezei, la procesul evoluției istorice, socotind evoluția realității ca un proces viu, în cadrul căruia fiecare nouă realizare este negarea dialectică a celei anterioare și formează o sinteză care devine principiul inițial al unui nou proces dialectic. Astfel Hegel vede în ritmul evoluției istorice o

¹ Tudor Vianu: *Romantismul ca formă de spirit*, conferință ținută la Universitatea Liberă, 1931.

² Marx: *Contribuții la critica economiei politice*, București, 1954, ESPLA, p. 247.

succesiune de procese antagoniste. Această valoroasă teorie are însă un substrat idealist, pentru că Hegel pornește de la o concepție conform căreia istoria este o formă de dezvoltare a spiritului universal.

Interesul pentru istorie este deosebit de accentuat în epoca romantică, epocă în care lumea este concepută în perspectiva temporală a dezvoltării ei. Punctul de vedere istoric se impune în toate teoriile politice și sociale, interesul pentru filozofie se manifestă de cele mai multe ori sub forma de istorie a filozofiei sau de filozofie a istoriei, romanul cultivat de preferință este cel istoric, urmărind epocile pline de conflicte, cum se întâmplă în cazul lui Walter Scott, al lui Hugo sau al lui Manzoni. Concepția romantică a istoriei, care vede în mișcare esența istoriei, în înlănțuirea cauzelor și a efectelor esența dinamismului istoric, o reprezintă Jules Michelet în cunoscuta sa *Istorie a Franței*.

Romanticul este ființa care are o adâncă și variată experiență a timpului. Întoarcerea către trecut, emoția puternică stîrnită de umbra trecutului măreț sau fericit, revenită ca un îndemn sau ca o mustrare, apoi aspirația sufletului către viitor, care este așteptat cu un amestec de farmec și de neliniște și în sfîrșit, cînd nu este nici una nici alta, afectul romantic devine plictis, urît, adică sentimentul timpului fără conținut și al aspirației sterile.

Literatura romantică este plină de asemenea accente consacrate timpului care a trecut sau trebuie să vină, accente care corespund celor două orientări fundamentale ale romantismului și la care s-ar mai putea adăuga și acel sentiment al timpului care curge în zadar, al inutilității, exprimat în Weltschmerz-ul german, în melancolia byroniană, sau în dispoziția cunoscută sub denumirea de „mal du siècle“.

Individualitatea romantică se definește tot pe baza viziunii în timp a lumii, caracterizîndu-se prin imposibilitatea de a se contura într-o formă precisă, de unde decurge și inaptitudinea pentru tragic a eroului romantic. Inadaptabilitatea eroului romantic reprezintă nemulțumirea față de situația în care se găsește acest erou și imposibilitatea schimbării ei în condițiile istorice date. Această situație determină și multitudinea acțiunilor singulare și hazardate ale eroilor romantici, care sînt de cele mai multe ori sortite eșecului, tocmai pentru că le lipsește motivarea cauzală și logică.

Aceasta este opoziția fundamentală între clasic și romantic și ea stă la baza deosebirilor care definesc estetica romantismului în opoziție cu aceea a clasicismului dogmatic.

Iată deci că una din trăsăturile esteticii romantice este conștiința istorică, prezentă în toate manifestările curentului, începînd de la inte-

resul pentru istoria propriu-zisă și pînă la utilizarea tematicii istorice în literatură sau la viziunea antitetică, izvorîită din punctul de vedere istoric abordat, sau la cultivarea unor genuri literare potrivite unei atitudini dominate de percepția timpului : romanul istoric, drama cu subiect istoric sau poemele sociogonice.

Estetica romantică presupune deci consecințele atitudinii față de istorie, consecințe tematice sau stilistice. Apar în interpretările istorice ale romanticilor unele limite, izvorîte fie dintr-o filozofie retrogradă sau dintr-o filozofie idealistă a istoriei, care pune pe prim plan criteriile subiective, sau pur și simplu din erori istorice. Totuși istorismul romantismului conferă literaturii romantice o viziune mai amplă și mai cuprinzătoare asupra lumii, care se exprimă în tablouri grandioase nelimitate în timp și spațiu, care pot să aibă și o adevărată valoare documentară și artistică, atunci cînd pornesc de la oglindirea fidelă a vieții reale.

Acest punct de vedere istoric, propriu romantismului, explică în mare măsură și principiile susținute de Victor Hugo în prefața-manifest.

Prefața lui *Cromwell* este semnificativă pentru arta romantică, dar valoarea ei constă și în faptul că ea depășește sfera elementelor romantice și proclamă o artă cu sensuri mai generale, o artă legată de viață.

Această prefață, care îl delimitează categoric pe Hugo de romantismul reacționar, nu excelează prin noutatea ideilor, pentru că multe din ele au apărut la alți adversari ai clasicismului, este însă remarcabilă prin complexitatea și varietatea problemelor pe care le pune și prin tonul mobilizator, convingător și viguros care exclude argumente opuse.

Se desprind cîteva probleme importante din prefața la *Cromwell*. Prima dintre ele este o teorie a genurilor literare, pe care Hugo o rezolvă stabilind cele trei vîrste ale poeziei : prima, epoca primitivă a fost prin excelență lirică, specia cultivată de literatura acestei epoci a fost oda, iar izvorul ei, Biblia ; a doua, epoca antică, este o perioadă epică, în care se cultiva epopeea și care cunoaște în Homer pe cel mai remarcabil reprezentant ; a treia vîrstă a poeziei este cea modernă, care cultiva drama mult mai apropiată de adevăr decît celelalte genuri, pentru că înfățișează oameni, drama al cărei creator a fost Shakespeare. Făcînd abstracție de unele greșeli pe care le face Hugo în tratarea acestei probleme, ca de pildă, aceea de a considera Biblia o operă lirică, sau de a-l socoti pe Eschil poet epic, pentru că se inspiră din Homer, este discutabil însuși modul de a pune problema. O teorie

istorică a genurilor literare a prezentat și prezintă dificultăți. Încercările de a fixa momentul istoric al apariției celor trei genuri, sau de a determina succesiunea lor istorică, a dus la rezultate foarte relative. Și Hegel a susținut o teorie istorică a genurilor, dar la el succesiunea a fost : epic, liric și dramatic. Este dificilă stabilirea unei asemenea teorii, pentru că mărturiile puțin numeroase despre originea artelor pledează în favoarea tezei caracterului sincretic al artelor și al literaturii. N-au existat la începuturile poeziei manifestări diferențiate ale genurilor. Genurile sînt de fapt atitudini ale omului față de lumea înconjurătoare : atitudinea omului care contemplă viața în desfășurarea ei este epică, a celui care vibrează prin intuiție sau prin logică la diferite momente ale vieții este lirică, iar a celui care simte, înțelege și făptuiește totodată, dramatică. Întrucît aceste atitudini se îmbină de cele mai multe ori, există foarte rar genuri pure. Acest lucru nu anulează problema genurilor literare, dar pune în același timp problema interferenței genurilor, care exprimă tocmai dificultatea rezolvării teoriei istorice a genurilor.

Teza istorică a genurilor, susținută de Hugo în prefața la *Cromwell*, este semnificativă pentru una din atitudinile fundamentale ale romantismului, și anume pentru punctul de vedere istoric abordat în percepția lumii : există la baza acestei teze o concepție istorică dinamică, conform căreia, evoluția omenirii este concepută ca o succesiune de momente ale spiritului omenesc. O asemenea concepție istorică a fost elaborată în secolul al XVIII-lea de filozoful italian Giambattista Vico ; romantismul și-a însușit o asemenea concepție, care apare fie la istoricul Michelet, fie la Hegel, în filozofia istoriei, sau în opera lui Victor Hugo.

Dar mult mai importantă decît problema genurilor literare este o altă problemă care se desprinde din prefața la *Cromwell*, și anume, problema libertății de creație, care, pe lîngă faptul că reprezintă modalitatea fundamentală de opoziție față de estetica clasicismului, are o mare însemnătate în măsura în care poartă elemente realiste și ne permite să descifrăm din manifestul romantismului o înțelegere a artei în strînsă legătură cu viața. Modul în care Victor Hugo pune această problemă în prefața la *Cromwell* exclude posibilitatea unei opoziții romantism-realism ; o asemenea opoziție ar putea să se ivească în cazul romantismului retrograd feudal și tocmai aici se deslușește și opoziția dintre cele două orientări ale romantismului. Literatura romantismului revoluționar a manifestat în general o tendință de a oglindi viața, îndeplinind astfel condiția de existență a unei literaturi majore.

Numeroși scriitori realiști au pornit de la manifestări romantice. Balzac, reprezentantul cel mai autentic al realismului critic din literatura franceză, și-a început activitatea sub semnul romantismului. Pușkin, la început poet romantic, devine un reprezentant al realismului critic în romanul său *Evgheni Oneghin*.

La mulți scriitori romantici este prezentă preocuparea pentru o înfățișare cât mai fidelă a vieții. Victor Hugo face parte dintre aceștia și în prefața la *Cromwell* se manifestă această preocupare. Acest aspect al operei lui Victor Hugo îl are în vedere Louis Aragon în studiul, *Hugo, poète réaliste*, în care este subliniată concepția poetului despre adevărata artă. Într-o scrisoare adresată logodnicei sale, Adèle Foucher, la 28 decembrie 1821, Victor Hugo subliniază importanța deosebită a ideilor exprimate în conținutul unei opere poetice: „Mă întreb dacă versurile nu sînt poezie? Versurile singure nu reprezintă poezia. Poezia se găsește în idei... Versurile nu sînt decît o haină elegantă care îmbracă un corp frumos. Poezia poate să se exprime în proză, ea este doar mai perfectă cînd e învăluită în grația și măreția versurilor. Este poezia sufletului care inspiră sentimente nobile, acțiuni nobile și scrieri nobile”¹.

O asemenea concepție despre poezie duce spre realizarea unei arte realiste, a unei arte care să exprime viața în lumina unor idei bine conturate. „Poezia realistă — spune Aragon — e poezia care nu-și dirijează scopul spre propria combustie, ci care, avînd ca scop educația și transformarea oamenilor în spiritul viitorului, creează, pornind de la realitate, imagini tipice, care atunci cînd se manifestă prin personaje devin eroi care duc la transformarea realității. O asemenea poezie se numește poezie realistă, spre deosebire de poezia de refugiu și idilă care nu spune nimic... este o poezie de idei... despre care se poate spune ceea ce tînărul Hugo spunea odată logodnicei sale: «poezia constă în idei»”².

Poezia lui Hugo a fost, de fapt, o poezie realistă, pentru că a pornit de la faptele vieții reale și a fost în același timp o poezie de idei, ideile dintr-un anumit moment istoric, ideile poporului francez în devenirea sa revoluționară. Față de această orientare generală a creației hugoliene nu sînt surprinzătoare tendințele realiste din estetica sa.

Hugo dovedește o înțelegere potrivită a faptelor literare și a raporturilor lor cu formele sociale, evidentă din prefață, unde, judecînd

¹ Louis Aragon, *Hugo, poète réaliste*, Paris, 1962, Editions Sociales, p. 24.

² *Op. cit.*, p. 28.

stările sociale din 1827, el scrie : „Există încă vechiul regim literar, după cum exista vechiul regim politic. Secolul trecut apasă încă aproape în orice domeniu asupra celui nou... Trena secolului al XVIII-lea atârână încă în al XIX-lea, însă nu noi tinerii care l-am văzut pe Bonaparte, nu noi o vom purta“¹.

În numele romantismului Victor Hugo proclamă împotriva clasicismului deplină libertate a artei. Libertatea în artă este concepută ca o renunțare la orice reguli și constrângeri privind creația artistică. Principiul proclamat de Hugo este plin de îndrăzneală pentru că vine să dărîme o tradiție de secole. Încă înainte de prefața la *Cromwell*, în prefața din 1824 la culegerea *Ode și Balade*, Hugo afirmase necesitatea libertății de creație.

Una din regulile cele mai dăunătoare creației literare — o creație care să reflecte viața — este regula separației și a purității genurilor, pe care Victor Hugo o combate cu convingere. În interpretarea formală dată principiilor aristotelice figura și principiul purității și al fixității genurilor literare. Acest principiu a fost respectat de clasicism, care nu concepea decît o tragedie pură, așa cum era tragedia lui Corneille și Racine, sau o comedie pură, ca aceea a lui Molière. O abatere destul de neizbită de la regula purității și separării genurilor a fost comedia lacrimantă din sec. al XVIII-lea „comédie larmoyante“, reprezentată de Nivelle de la Chaussée. Dar cuvîntul hotărîtor în acest domeniu îl exprimă Hugo, în prefața din 1827. În strădania de a apropia arta de viață, Hugo ajunge la concluzia că ea are misiunea de a oglindi aspectele complexe ale vieții : și întrucît în viață uritul apare alături de frumos, diformul alături de grațios, grotescul apare ca un revers al sublimului, răul este opus binelui, umbra luminii, poezia va amesteca toate aceste elemente pentru a realiza imaginea vieții. Întrucît în viață se întîlnesc contraste, arta adevărată este chemată să le reproducă, să pună față în față uritul și frumosul, care sînt caracteristice vieții. Teatrul clasic este departe de arta deplină, pentru că în el domnește o armonie artificială, care nu există în viață. „Poezia epocii noastre este drama — susține Hugo — ; caracteristica dramei este realitatea ; realitatea născută din îmbinarea a două tipuri, sublimul și grotescul, care se întîlnesc în dramă așa cum se întîlnesc în viață și în natură“².

Hugo insistă asupra amestecului dintre genuri, condamnat în mod categoric de clasici, care susțineau principiul separării genurilor. Acest

¹ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Nelson Editeurs, p. 68—69.

² *Op. cit.*, p. 32—33.

principiu Hugo îl aplică și în creație, atunci când realizează chipuri umane grotești ca Triboulet sau Quasimodo, atunci când înfățișează în scrierile sale uritul, reprezentat de murdăria vieții din *Mizerabilii*, sau când îl înzestrează pe ocnașul Jean Valjean cu sentimente atât de nobile. Complexitatea vieții nu poate fi surprinsă de genuri pure, exclusive, amestecul dintre elementele diferitelor genuri este mai apropiat de aspectul variat și multiplu al vieții reale. În locul genurilor strict clasice, romantismul va cultiva drama, tocmai pentru că ea „reprezintă amestecul perpetuu și în măsură egală al tragicului cu comicul, al sublimului cu grotescul.“ Astfel drama devine, după cum a dorit Hugo, „o oglindă în care se reflectă natura“¹.

Respingînd regulile, condamnînd dramaturgia clasică pentru caracterul ei fals și artificial, cerînd îndepărtarea limitelor dintre genuri, amestecînd tragicul cu comicul, Hugo a formulat, de fapt, o estetică realistă, o estetică al cărei scop era apropierea artei de viață.

Această negare a tradiției clasice, care susține respectarea riguroasă a regulilor, apare la toți teoreticienii mișcării romantice. Formulînd principiile romantismului german, în *Cursul de literatură dramatică*, Wilhelm Schlegel opune — înaintea lui Hugo — literatura romantică, literaturii clasice. Și Schlegel susține libertatea inspirației, respinge regulile care împiedică apropierea artei de complexitatea vieții. El vede posibilitatea realizării acestor deziderate în literatura romantică : „Arta și poezia antică nu admit niciodată amestecul unor genuri eterogene : spiritul romantic se complace, dimpotrivă, în apropierea continuă a elementelor celor mai opuse. Natura și arta, poezia și proza, seriosul și gluma, amintirea și presimțirea, ideile abstracte și senzațiile vii, divinul și terestrul, viața și moartea se îmbină și se confundă în modul cel mai intim în genul romantic“².

Aceeași problemă a libertății creației este pusă de Doamna de Staël în lucrarea *Despre Germania*, scrisă în 1810. Doamna de Staël își exprimă dezaprobarea față de rigorismul clasicismului, care impunea cu autoritate legi și principii severe : „Boileau încercînd să perfecționeze gustul și limba a înzestrat spiritul francez — și acest lucru nu se poate nega — cu o dispoziție foarte nefavorabilă poeziei. El n-a vorbit decît despre ceea ce trebuia evitat și n-a insistat decît asupra

¹ *Op. cit.*, p. 48.

² După Guy Michand și Ph. van Tieghem, *Le Romantisme*, Paris, Classiques Hachette, 1963, p. 29.

unor precepte bazate pe rațiune care au introdus în literatură un soi de pedanterie foarte dăunătoare elanului sublim al artelor¹¹.

Împotriva regulii separării clasice a genurilor și Manzoni formulase în 1823, în *Scrisoarea asupra unităților de timp și loc*, necesitatea amestecului elementului grav cu cel burlesc, a faptului înduioșător cu cel josnic, întrucît acest amestec este propriu realității.

S-ar putea găsi cu ușurință și alte exemple grăitoare în sensul necesității libertății de creație susținută unanim de toți romanticii împotriva clasicismului. Victor Hugo n-a făcut decît să exprime încă o dată și să susțină cu multă convingere un principiu care fusese deja formulat.

Pe aceeași linie a unor principii realiste, Victor Hugo nu se oprește la o interpretare simplistă a reflectării vieții în artă, ci susține necesitatea oglindirii în artă a esențialului și a caracteristicului din viață, a elementelor care formează relieful vieții: „...drama este o oglindă în care se reflectă natura. Dar dacă această oglindă este o oglindă obișnuită, o suprafață plană și netedă, ea nu va reda decît o imagine ternă fără relief, o imagine fidelă dar decolorată a obiectului: se știe cît de mult pierde lumina și culoarea în cazul unei reflectări simple. Trebuie deci ca drama să fie o oglindă de concentrare, care departe de a slăbi, adună și condensează razele colorate, care transformă o licărire într-o lumină, iar lumina o transformă în flacără. Numai în asemenea condiții devine drama o mărturisire a artei².”

Pentru realizarea unei imagini fidele a realității, din care să nu lipsească esențialul și caracteristicul, V. Hugo subliniază necesitatea respectării culorii locale. Aceeași idee este susținută cu multă hotărîre de Benjamin Constant, în *Réflexions sur la tragédie de Wallenstein et sur le théâtre allemand*. Constant consideră că baza adevărului în artă o constituie culoarea locală. Interesul pentru trecutul istoric, din evocarea căruia nu trebuie să lipsească culoarea locală, face deci parte tot din manifestările specifice romantismului; ideile lui V. Hugo în legătură cu culoarea locală se situează pe linia unei oglindiri veridice a realității. Culoarea locală nu trebuie să rezulte numai din manifestări exterioare, ci din însăși psihologia colectivă a unei epoci. „Culoarea locală nu trebuie să se găsească la suprafața dramei, ci adînc în chiar inima operei, de unde ea se răspîndește în afară, de la sine, în chip firesc și egal, în toate colțurile dramei, ca ceva care urcă de la rădăcină

¹ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, tome I-er, Paris, Flammarion, p. 172.

² V. Hugo, *op. cit.*, p. 48.

pînă la cea din urmă frunză a copacului. Drama trebuie să fie radical impregnată de această culoare a timpului, ea trebuie într-un fel să se aplece în aer, astfel încît să nu ne dăm seama decît intrînd și ieșind că am schimbat decorul și atmosfera”¹. În creația literară Hugo n-a reușit să realizeze întotdeauna în asemenea condițiuni culoarea locală, n-a reușit întotdeauna s-o transforme într-un instrument de evocare veridică a trecutului istoric, intenție cît se poate de clar exprimată în paginile aceleiași prefețe. „Arta răsfoiește secole, răsfoiește natura, întreabă cronicile, se străduiește să reproducă realitatea faptelor, și în deosebi pe aceea a moravurilor și a caracterelor, mai puțin îndoielnică și contradictorie decît a faptelor, restaurează ceea ce istoricii au trunchiat, armonizează ceea ce ei au despuiat, ghicește omisiunile lor, le repară...”².

Intenția lui V. Hugo de a fi în artă cît mai aproape de viață este evidentă. Nici o clipă aceste principii, susținute în numele libertății de creație nu ne-ar permite să acceptăm teza unei opoziții realism-romantism.

În numele aceleiași libertăți de creație V. Hugo ia atitudine împotriva altor principii și reguli. Și este de fapt o mare îndrăzneală aceea de a dărîma niște reguli care făcuseră o atît de impresionantă carieră literară : este vorba de regula celor trei unități, pusă în circulație în secolul al IV-lea î.e.n. de primul tratat de poetică, acela al lui Aristotel.

Pornind de la împrejurările în care se desfășura în antichitate spectacolul tragediei, Aristotel subliniază în *Poetica* sa existența unităților : unitatea de acțiune este în concepția lui Aristotel o condiție indispensabilă tragediei, care este „imitarea unei acțiuni”, care trebuie să fie „una și întreagă, iar părțile să-i fie îmbinate în așa chip, încît dacă se mută sau se taie una din ele întregul să fie schimbat și zdruncinat”³; el constată că tragedia antică prezintă și unitate de timp și de loc, trăsături izvorîte din condițiile spectacolului dramatic în antichitate, precum și din esența conflictului, dar ultimele două unități Aristotel nu le impune cu necesitate, cum face în cazul unității de acțiune. *Poetica* lui Aristotel a inspirat aproape toate tratatele de poetică din veacurile următoare, de la Horațiu pînă la Boileau. În reluările ulterioare ale principiilor aristotelice a avut loc denaturarea acestora în sensul proclamării obligativității lor. În epoca Renașterii, Iulius Ceasar Scaliger

¹ *Op. cit.*, p. 48.

² *Op. cit.*, p. 48.

³ Aristotel, *Poetica*, București, Ed. științifică, 1957, p. 30.

va persista în această greșeală în *Poetica* sa, o reluare fidelă a tratatului aristotelic — și același punct de vedere și-l va însuși Boileau, care în *Arta poetică* din 1674 susține cu hotărîre, bazîndu-se pe autoritatea aristotelică : „Un loc, o zi anume, un singur fapt deplin / Vor ține pîn' la urmă tot teatrul arhiplin“¹.

Problema unităților o pune și Lessing în *Dramaturgia de la Hamburg*, considerînd absolut necesară operei literare doar unitatea de acțiune.

După perioada îmbîcsită de reguli a clasicismului, după epoca în care existau norme și principii stabilite pe baza tradiției aristotelice a respectului neclintit față de reguli, Victor Hugo proclamă principiul libertății în artă, al smulgerii de sub tutela regulilor fixe și a modelelor antice. El se opune categoric sistemului unităților, adică mai precis al celor două unități, de timp și de loc, pe care le numește pseudoaristotelice, socotindu-le interpretări greșite ale principiilor aristotelice. „Orice acțiune — scrie Hugo — are durată sa proprie ca și locul său particular. A vărsa aceeași doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeași măsură pretutindeni, este o ciudățenie. Oricine ar ride de un cizmar care ar voi să încalțe orice picior cu aceeași gheată. A încrucișa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii și a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot toate faptele, toate popoarele și figurile pe care providența le desfășoară în mari mase în realitate, înseamnă a mutila oamenii și lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de ce, adeseori colivia unităților nu conținea decît un schelet“².

Necesitatea libertății de creație nu este compatibilă cu existența unor reguli tiranice : „nu există nici reguli, nici modele : sau mai bine zis nu există alte reguli decît regulile generale ale naturii, care stăpînesc întreaga artă și unele legi speciale, care rezultă pentru fiecare compoziție din condițiile de existență proprii fiecărui subiect“³.

Numai natura, adevărul și inspirația sînt elemente necesare unei opere de artă. Și Victor Hugo îl citează pe Lope de Vega, care atunci cînd scrie o comedie închide regulile într-o casetă cu șase chei... Pentru a-l menține pe scriitor în imediata apropiere a vieții, Hugo nu admite imitația nici după Shakespeare, nici după Molière, nici după

¹ Boileau, *Arta poetică*, București, 1957, BPT, p. 54.

² V. Hugo, *op. cit.*, p. 38.

³ *Op. cit.*, p. 44—45.

Schiller, nici după Corneille, este de acord doar cu înfățișarea adevăratei vieți.

Necesitatea suprimării unităților de timp și de loc apare și în scrieri romantice anterioare cu caracter programatic. În 1823 Manzoni scrie *Scrisoarea asupra unității de timp și loc în tragedie*, în care arată că aceste unități denaturează adevărul istoric și psihologic și că singură unitatea de acțiune trebuie menținută, întrucât ea reprezintă elementul fundamental al artei.

În același moment Stendhal, în *Racine și Shakespeare*, susține aceeași idee a renunțării la superstiția unităților.

Critica unităților pornește nu numai din dorința de libertate, ea este în același timp expresia unei concepții noi despre artă în general și despre dramă în special: drama istorică presupune evoluție și varietatea situațiilor și a caracterelor care trebuie să corespundă adevărului psihologic.

O apreciere generală a Prefaței la *Cromwell* nu ne va permite să trecem cu vederea faptul că ideile lui V. Hugo nu sînt originale, că nu el este singurul teoretician al curentului și totuși Hugo este considerat șef de școală, iar prefața la *Cromwell* trece pînă astăzi drept manifest al romantismului. Care este explicația acestui fapt? Victor Hugo, a formulat teoria romantismului după ce alte glasuri au enunțat deja în parte principiile noului curent, dar el a fost stegarul unei cauze în parte cîștigate, el și-a scris prefața-manifest în momentul în care bătălia romantismului se apropia de triumf. Hugo a condensat într-o scriere esența romantismului, în timp ce la alți teoreticieni doctrina este formulată în parte doar. Și un alt motiv pentru care Hugo și nu altul a devenit autor al manifestului-program este faptul că Hugo a fost prin excelență poet-militant, care a știut să-și susțină principiile cu un patos răscolitor, specific unui tribun al cauzelor mari.

Apreciem în Prefața la *Cromwell* viziunea dinamică asupra lumii, punctul de vedere istoric, în spiritul căruia literatura este strîns legată de viața societății și a omului, de momentul, de epoca în care a apărut, de societatea care s-a oglindit în ea și care s-a regăsit în ea. Apreciem de asemenea tendința apropierei operei de artă de natură, o natură văzută altfel decît aceea a clasicilor care căutau în natură frumosul ideal și pur. Natura pentru Hugo nu numai frumoasă ci și urîță, e sublimă dar și grotescă, este prin urmare departe de o concepție simplistă, nejustificată de experiența vieții. Pentru a respecta aceeași natură, tragedia nu poate să fie pură și nici comedia formată doar din comic.

Principiile estetice ale lui V. Hugo au avut o semnificație înaintată care a depășit limitele romantismului. Ideile din Prefața la *Cromwell* au apropiat literatura în general și drama în special de o reflectare veridică a realității. Romantismul preconizat de V. Hugo nu presupune prin urmare despărțirea de viață, fuga de realitate, așa cum se întâmplă la acei romantici care au ales visul, iluzia, lumea fantastică. Dar deși își construiește toate tezele din prefață, pornind de la principiul adevărului în artă, manifestul lui Hugo prezintă o trăsătură specific romantică, proprie atitudinii reprezentanților curentului romantic: cerînd dramaturgului o prezentare veridică a realității, V. Hugo a înțeles acest veridic ca un romantic; adevărul subiectiv, adevărul trecut prin imaginația scriitorului era superior pentru Victor Hugo adevărului obiectiv. Scriitorul își alege din realitate ceea ce îi convine și exprimă acest adevăr ridicîndu-l pe o treaptă ideală, o treaptă care poate să fie pe plan filozofic, un tip ideal, care poate să fie un simbol. Iată, prin urmare, că fără să se desprindă de realitate, arta romantică așa cum apare ea în formulările teoretice ale lui Victor Hugo, este diferită de arta realismului critic.

Manifestul lui Hugo a apărut cu 3 ani înainte de revoluția din iulie 1830 și a împrumutat din atmosfera timpului caracterul protestatar și militant. Concepția lui Hugo este o concepție de luptă. Există o coincidență pe care Hugo o preconiza în artă și revoluția politică, aceea care la data apariției lui *Cromwell* mocnea gata să izbucnească la cea mai mică provocare. Și tocmai datorită acestei atitudini de luptă, a reușit Hugo să determine triumful principiilor romantismului în Franța.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ В СВЯЗИ С ЭСТЕТИЧЕСКИМИ ПРИНЦИПАМИ РОМАНТИЗМА, СФОРМУЛИРОВАННЫМИ В ПРЕДИСЛОВИИ К ДРАМЕ «КРОМВЕЛЬ»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе исследуются основные тенденции романтизма, нашедшие отражение в предисловии к драме «Кромвель». Ставятся два вопроса: вопрос о противопоставлении классицизма романтизму и вопрос об отношении романтизма к реализму. Эстетика романтизма противопоставляется эстетике классицизма своим историчес-

ким взглядом на мир, провозглашением свободы искусства от правил классицизма. Между эстетикой романтизма и реализмом соотношение основано на общей тенденции изображать жизнь во всей ее сложности. Но романтизм отливается от реализма характерном для него субъективизмом.

OBSERVATIONS CONCERNANT LA DOCTRINE ROMANTIQUE FORMULÉE DANS LA PRÉFACE DE CROMWELL

(RÉSUMÉ)

On présente dans ce travail les tendances fondamentales de l'esthétique romantique, formulées dans la *Préface de Cromwell* — véritable manifeste du romantisme. On discute deux problèmes : l'opposition classicisme-romantisme et le rapport romantisme-réalisme. En effet, l'esthétique romantique est essentiellement opposée à celle du classicisme par la perception du monde à travers une conception historique et par la proclamation de la liberté dans l'art, contre les règles classiques (séparation des genres, unités). D'autre part, entre l'esthétique romantique et le réalisme il y a un rapport basé sur la tendance commune de peindre la vie dans sa complexité. Mais le romantisme en diffère par le subjectivisme qui le caractérise.

NATURA CA MIJLOC DE ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ ÎN PROZA LUI LERMONTOV

DE

ALFRED HEINRICH

În interesanta sa lucrare *Le romantisme dans la littérature européenne* Paul van Tieghem vorbește despre existența unei stări de spirit romantice, care se continuă, în funcție de datele istorice și naționale concrete, de la sfârșitul secolului XVIII, pînă la începutul celei de-a doua jumătăți a sec. XIX¹. Manifestată printr-o reverie vagă, prin aspirații confuze spre un bine necunoscut, spre o fericire mereu refuzată, ceea ce are drept urmare o stare de insatisfacție, de regrete după un ideal puțin definit, această stare de spirit constituie o parte componentă a romantismului conservator, paseist. Este romantismul nostalgiei melancolice, al idealului discret din *Floarea albastră* a lui Novalis, după care suferea eroul său Heinrich von Ofterdingen. Această stare de spirit apare oarecum schimbată la romanticii activi, progresiști, la care idealul capătă un scop: lupta eroică, dorința de libertate și măreție umană care merită orice jertfă. Totuși baza psihică rămîne aproape identică la toți romanticii.

Această aspirație vagă și generală constituie și baza tratării sentimentului naturii, unul dintre cele mai puternice și mai des întîlnite

¹ Paul van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Editions Albin Michel, 1948; cf. capit. *Le sentiment de la nature*.

sentimente la romantici. Pentru romantici natura este liniștea, în care se poate evada pentru a medita ; natura posedă posibilități imense de necunoscut, tainic și tenebros și poate hrăni visarea și imaginația prin fantastic și contradictoriu. De oboseala societății romanticul caufă scăparea în natură, unde veșnica schimbare a vieții îi subliniază melancolia, sau unde peisaje plăcute și totodată familiare îi reamintesc viața trecută. Pentru romantic natura este un fundal, adeseori doar un decor, pe care își proiectează eul său suferind. Nu este mai puțin adevărat că uneori romanticii caută să stabilească o anumită corespondență între sentimentele lor și natură. Atunci tablourile din natură sînt în concordanță cu stările sufletești ale poetului sau eroului. Ea este animată, deci suferă sau rămîne insensibilă neparticipînd la suferințele umane. De asemenea pentru poetul romantic natura constituie arsenalul exprimării sale poetice. Deci încă la romantici natura, deși descrisă sub o formă generală, fără concretizări, începe să-și dezvolte potențele sale de analiză psihologică. Această funcție importantă a descrierilor de peisaj va căpăta o amploare deosebită în scrierile realismului secolului XIX.

L e r m o n t o v a cunoscut și a iubit natura patriei sale. În poezia *Patria*, exprimîndu-și dragostea față de țara sa, arată că-i sînt dragi,

Pădurile întinse care foșnesc mereu,
Tăcerea rece-a stepei și riurile care
Cuprind, cînd se revarsă, cîmpia ca o mare ;

.....
.....
Mestecenii pe cîte-n dîmb
Înalți și albi peste ogoare¹.

Încă de mic copil va vizita Caucazul, fiind dus de bunica sa, îngrijorată de debilitatea nepotului, la vestita stațiune cu ape minerale de la Piatigorsk². Cele trei călătorii (în 1818, 1820, 1825) vor fi urmate de surghiunurile în Caucaz, unde își va găsi și moartea. Peisajul măreț al acestui ținut, în care viața clocotitoare, pătimașă și aspră se deosebea atît de mult de lumea europeană, îl va influența și preocupa continuu pe viitorul poet-răzvrătit. Pretutindeni în opera sa găsim nenumărate descrieri de peisaj caucaziene, în care frumusețea naturii acompaniază cîntul libertății. Începînd cu primele imitații după *Prizonierul*

¹ Lermontov, *Versuri*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 271—273.

² Tamara Gane, *Lermontov*, București, Editura tineretului, p. 28—31.

din Caucaz de Pușkin, continuînd cu lirica sa, sau cu marile poeme *Mîiri*, *Demonul*, Caucazul este pretutindeni prezent. În timpul exilului îl va cunoaște și mai bine, parcurgîndu-l în toate direcțiile. Într-o scrisoare către Raievski arată că este mereu pe drumuri. „Am cutreierat linia cît e de lungă, de la Kislear pînă la Taman, am trecut munții, am fost la Șușa, la Șemaha, în Kubá și în Kahetia, îmbrăcat în straie de cerkez și cu pușca pe umăr”¹. Aici se va regăsi pe sine, își va recăpăta încrederea în viață. „De îndată ce am lăsat în urma noastră piscurile munților și am ajuns în Gruzia, m-am cățărat pe un munte înzăpezit (Krestovaia), pînă la virful cel mai înalt, ceea ce nu a fost tocmai ușor ; de acolo se vede jumătate din Gruzia ca pe farfurie. Nici nu încerc să-ți descriu sau să-ți lămuresc sentimentul minunat de care am fost pătruns atunci ; aerul de munte este pentru mine ca un balsam, tot urîtul se duce la dracu”...²

În lirica sa, ca și în poemele romantice, Lermontov va zugrăvi o natură sălbatică care constituie cadrul poetic pentru eroul răzvrătit. În 1830 tînărul poet evoca natura dezlănțuită,

În fum de nori furtuna urlă
Pe noaptea apelor adînci,
Se-nalță marea ca o turlă
Și se prăvale peste stînci

(*Furtuna*)

drept prilej pentru a-și exprima crezul romantic :

Eu sînt netulburat și rece
Și zburciumul îmi e străin³.

Natura concepută romantic este în concordanță cu răzvrătirea Demonului sau corespunde nemăsuratei dorințe de libertate și de luptă a lui Mîiri. Ea rămîne însă doar cadru comparativ pentru datele psihologice ale eroului, păstrîndu-și o frumusețe abstractă într-o măreție încremenită pe fundalul căreia apare un erou neconcretizat. În *Demonul* peisajul rămîne un decor, deși fixat în spațiu și oarecum simbolic, dar totuși decor :

Peste Caucaz, cu norii-alături,
Cel izgonit din rai plutea ;

¹ *Lucr. cit.*, p. 168—169.

² *Lucr. cit.*, p. 169. Despre dragostea lui Lermontov față de Caucaz. Vezi paginile următoare.

³ Lermontov, *Versuri*, Editura pt. literatură, București, 1964.

Sub el Kazbecul în omături
 Ca diamantul scînteia ;
 Și-adînc, cu povîrnișuri sterpe,
 Ca unduirile de șerpe,
 Cotea Darialul luminos
 Iar Terekul, ca leu-n salturi
 Zburlindu-și coama viforos,
 Urla și păsări din înalturi,
 Și fiara-n munți cu răget crud
 A apei vuiet îl aud ;
 Și nouri auriți în zare,
 Plutind alene dinspre sud,
 Îl însoțesc spre nord, spre mare 1 ;

În primele sale lucrări în proză Lermontov rămîne romantic, atît în concepția sa despre viață, cît și în maniera de reflectare a realității. Descrierile de peisaj reflectă impresia subiectivă a eroului, apărînd sub forma unor tablouri generale din natură, subordonate dispoziției interne a personajului, pe fundalul cărora acesta își descrie sentimentele. În romanul *Vadim*, terminat în 1834, deci în prima perioadă a activității sale literare, Lermontov întrebuițează deseori tablouri din natură. Ele sînt descrieri care ajută la fixarea locului acțiunii și la crearea atmosferei. „Vadim stătea sub un tei des și parfumul îmbătător se revărsa împrejurul capului său, iar simțurile, care împietriseră din cauza putericii încordări sufletești, se dezmoreau treptat ; el, cel respins de oameni, era gata să se arunce în brațele naturii. Ea singură ar fi putut să-i aline durerea înfocată, dîndu-i un alt suflet sau o nouă înfățișare, și să-i îndrepte greșeala cruntă. Vadim, cu o liniște de neînțeles, privea ierburile și hameiul des, care atîrna ca bucăți verzi, strălucitoare, de pe malul lutos. Departe movile îmbrăcate în ceață, poate mormintele călăreților tătari, se ridicau, ieșeau din arătura vărgată, crîngurile de brad și mesteacăn păreau răsturnate în apă ; iar culoarea lugubră a primelor se deosebea prin verdele gălbui de albul trunchiurilor ultimilor. Soarele de vară aurea, cu un zîmbet, acest tablou simplu”².

Pentru erou natura este locul liniștei, în contrast cu societatea care i-a prilejuit supărări și l-a întristat. Ea îl liniștește, îi zîmbește prin „soarele de vară” care „aurea acest tablou simplu”. Mai departe Vadim descoperă că „În zgomotul rîului natal este ceva comun cu un

¹ *Luc. cit.*, p. 333.

² M. I. Lermontov, *Izabrannûie socinenija v dvuh tomah*, T. II, Moskva, 1959, p. 212—213.

cîntec de leagăn, cu povestirile unei bătrîne doici“¹. Este și aici antiteza romantică dintre natura blîndă și înțeleghătoare, în care omul poate să-și regăsească fericirea pierdută, și societatea care distruge idealuri și sfărîmă iluzii. Intregul sistem de metafore, comparații și personificări are o puternică nuanță afectiv-emoțională, axată pe sublinierea contradicției natură-societate. Eroul „respins de oameni“, cu sentimentele „împietrite din cauza puternicii încordări sufletești“, este puternic impresionat de mirosul „îmbătător“ care „se revărsa împrejurul capului său“. Movilele „îmbrăcate în ceață“ care aminteau de morminte, culorile distonante ale brazilor și mestecenilor, ierburile de pe malul riului, totul crează o atmosferă de reverie în care omul își găsește liniștea, se regăsește pe sine însuși, într-o tainică înfrățire cu ceea ce-l înconjoară.

Uneori această atmosferă tainică capătă culori mai întunecate, ca în tabloul următor: „Pe drumul neted, dar îngust, călărea Iuri, iar spada lovindu-se de crupa calului, îi provoca o ardoare nobilă... Pe ambele laturi ale drumului începeau să îngălbenească ogoarele tinere; ca și oamenii tineri ele se nelinișteau la cea mai ușoară suflare a vîntului. În depărtare, în spatele lor, se întindeau la stînga coline acoperite de tufăriș rămușor, iar la dreapta se ridica o pădure bătrînă, deasă, de netrecut: se părea, că întunericul prin ochii săi negri privea de sub fiecare ramură; se părea, că lîngă fiecare copac se găsea un duh încornorat, cu picioare strîmbe... totul tăcea împrejur. Cîteodată ajungea în zbor pînă la călătorul nostru urletul jalnic al lupilor, cîteodată țipătul respingător al bufniței; al acestui paznic al nopții, al acestui membru al poliției din pădure, care, stînd în ghereta sa, o scorbură putredă, cheamă pe trecători mai bine decît oricare paznic“...² Descrierea este stufoasă fără a fi întru totul obiectivă și exactă. Lipsa de determinare face să sporească atmosfera de întuneric misterios. Ogoarele, pădurea, întunericul capătă o însuflețire ciudată, ceea ce duce la apariția unor elemente supranaturale, zgomotele obișnuite ale naturii întăresc această atmosferă. Sistemul metaforic este subordonat acestui scop: ogoarele tinere „se neliniștesc“, pădurea este „bătrînă, deasă, de nepătruns“, întunericul „privește prin ochii săi negri“, duhul are „picioare strîmbe“, urletul lupilor este „jalnic“, țipătul bufniței „respingător“ scorbură „putredă“. Este mai puțin o descriere a naturii cît o trecere asupra naturii a stării sufletești a eroului.

¹ *Lucr. cit.*, p. 213.

² *Lucr. cit.*, p. 255—256.

Specificul romantic apare și într-o descriere cum este *Panorama Moscovei*, terminată în același an. Cu toate acestea aici, mai mult decât în *Vadim*, pot fi observate elemente realiste. Aceasta arată că încă în *Vadim* și apoi în celelalte lucrări în proză realismul se dezvoltă alături de romantism. Analizând această situație, U. F o h t arată că „...însăși descrierea este destul de concretă și dezvoltată și nu este atât subordonată dispoziției romantice, cât este luminată romantic. Deja în concretul descrierii se simte ceva pușkinian“¹.

În romanul următor *Prințesa Ligovskaia* Lermontov va înlătura subiectivismul romantic, prin zugrăvirea obiectivă a esențialului din realitatea înconjurătoare. Elementele realiste, existente și în operele sale anterioare, capătă o mare extindere și devin majore. Cercetătoarea sovietică E. M i h a i l o v a care a analizat cu mult succes proza lui Lermontov socotește că „...romanul *Prințesa Ligovskaia* a fost opera în care Lermontov pentru prima oară a trecut cu deplină claritate și profunzime la învingerea subiectivismului romantic în opera sa“². Este interesant de semnalat, că această trecere spre realism se face prin neîntrebuințarea peisajului ca procedeu artistic. În romanul *Prințesa Ligovskaia* acțiunea se desfășoară în oraș, în saloanele nobilimii, scriitorul are în centrul atenției sale analiza psihologică a personajelor. Mijloacele de investigație psihologică se rezumă la cele permise de relațiile mondene. Lermontov nu găsisese încă locul descrierilor de natură, atât de încărcate de tare romantice, într-o operă realistă cu investigații psihologice. Totuși existau toate premisele necesare unei astfel de posibilități. Lermontov va transforma această posibilitate, apărută în poemele romantice și lucrările în proză, în realitatea ultimului său roman *Un erou al timpului nostru*. Aici natura își va lărgi gama posibilităților, ca procedeu artistic, devenind mijloc de investigație psihologică în lumea sentimentelor și ideilor personajelor.

În *Un erou al timpului nostru*, natura, la prima vedere, reprezintă același cadru exotic des întâlnit la romantici : întreaga acțiune se desfășoară în ținuturile sălbatice ale Caucazului, unde neobișnuitul și contrastele peisajului creează aceea atmosferă de mister și melancolie, specifică romanticilor. La Lermontov însă alegerea acestui peisaj este condiționată nu atât de necesitatea zugrăvirii unui fundal lirico-subiectiv, cât de însăși esența naturii eroului său. Peciorin este un personaj deosebit. Natura sa umană este plină de contradicții evidente. Între

¹ U. Foht, *Puti russkogo realizma*, Moskva, Sovietski pisateli, 1963, p. 132.

² E. Mihailova, *Proza Lermontova*, Akademia nauk S.S.S.R., Moskva, 1957, p. 156.

el și mediul din care provine este o lipsă totală de armonie. Această lipsă de armonie rezultă din contradicția principală a vieții lui Peciorin : contradicția între conștiința sa, între năzuințele sale, idealul său de viață, pe de o parte, și între practica de viață, posibilitățile de realizare a idealului, a năzuințelor pe de altă parte. Peciorin tinde spre ceva, dar acel ceva este ireal, fiind lipsit de un scop precis. Romantismul german a creat un ideal himeric, simbolizat prin „floarea albastră” ; spre deosebire însă de romanticii germani Peciorin nu este un pasiv. În el clocotesc forțe explozive, în el zac nefolosite potențe colosale. Aceste forțe, aceste potențe se descarcă într-o activitate zadarnică, care nu folosește nimănui, mai puțin sie însuși, sau se consumă cerebral printr-o reflexie nemăsurată. Crearea unui astfel de personaj, zugrăvirea multilaterală a caracterului său cerea și un cadru corespunzător. Caucazul cu moravurile sale sălbatice, în care răzbunarea se stinge numai odată cu moartea, cu luptele continue între muntenii, care-și apără libertatea, și rușii, pentru care viața este în permanentă nesigurantă, cu măreția peisajului în care munții, văile, riurile și cascadele alcătuiesc un tablou unic în frumusețea lui, constituia pentru Peciorin un teatru de desfășurare mai larg decât oricare alt loc, cu mult mai multe posibilități decât un mediu citadin sau decât moșia unui nobil. Lermontov gîndește însă de la început peisajul nu numai ca un acompaniament, nou, interesant, plin de exotism, pe al cărui fundal să-și plimbe melancolia eroul romantic, ci mai ales ca pe un procedeu literar care să-l ajute la o mai adîncă reliefare psihologică a personajului. Astfel, din decor melancolico-sentimental natura devine un izvor multiplu de zugrăvire și analiză psihologică.

Descrierile de natură sînt numeroase în romanul *Un erou al timpului nostru* ; ele diferă ca mărime, variind de la adevărate tablouri pînă la scurte însemnări într-o frază. În general, ele sînt intercalate în povestire, pe care o ajută, participînd la acțiune, întărind sau diminuînd cele spuse prin paralelism sau contrast, ca și prin participare nemijlocită în viața personajelor. Asemenea corului antic, natura întovărășește acțiunea, comentînd și explicînd viața și faptele eroului.

Romanul *Un erou al timpului nostru* este alcătuit din cinci povestiri, legate între ele prin personajul central Peciorin și prin scopul propus : prezentarea multilaterală a „eroului” contemporan. Fiecare dintre aceste povestiri are drept scop analiza progresivă a eroului, prezentarea unei noi laturi care îl întregește, punîndu-l într-un nou mediu social, ciocnindu-l cu o nouă idee, opunîndu-l unor tipuri diferite sociale și psihologice. Cu toate acestea fiecare povestire constituie un

întreg artistic, independent de celelalte, deoarece își are propriile sale sarcini artistice și dezvoltă o idee proprie¹. De aici rolul naturii poate fi cercetat în raport cu fiecare povestire în parte, deoarece ea este subordonată subiectului, ideii de bază și sarcinii prezentării psihologiei personajelor din aceea povestire. Pe de altă parte noi vom păstra ordinea povestirilor așa cum este ea cunoscută și nu ordinea întâmplărilor din viața lui Peciorin, deoarece ordinea povestirilor este corelată cu prezentarea progresivă a psihologiei eroului.

În povestirea *Bela* tablourile de natură au un rol activ; ele subliniază, întăresc sau neagă cele afirmate. Viața locuitorilor, moravurile lor primitive și sălbatice, caracterul lor schimbător sub o aparență liniștită este subliniat de peisajul măreț care pare să ascundă primejdii nelămurite într-o tăcere prelungită². Prăpastia care „se cascadează, plină de întuneric“, stelele care păreau „mai departe decât... la miez-noapte“, steurile „golase și negre“, în mijlocul unei naturi căzute, parcă, într-un „somn letargic“, totul indică o lume nouă, necunoscută și neobișnuită pentru povestitor, dar și pentru cititor, după cum necunoscuți și neobișnuiți îi erau și locuitorii Caucazului. Exemplele sînt luate dintr-un tablou după o apreciere negativă făcută de Maxim Maximîci la adresa osetinilor: „Ce oameni! zise el. Habar nu au cum se cheamă pîine pe rusește, dar ca să spună: „Ofițerule dă-mi și mie de-o votcă!“ asta au învățat. Încep să-i prefer pe tătari; aceia cel puțin nu beau...“ (7). Povestitorul nu comentează direct cuvintele lui Maxim Maximîci, însă tabloul de natură care urmează imediat după aceste cuvinte subliniază neadevărul acestei aprecieri cazonă a ofițerului rus. După cum peisajul conține o diversitate necercetată, tot așa de multilaterale pot fi și posibilitățile acestor oameni. Nu ar fi înțelept să te pronunți înainte de vreme într-o problemă atît de importantă cum este firea umană. Acest tablou face parte dintr-o suită de descrieri de natură care marchează schimbarea continuă a naturii în diferitele ei apariții, după cum schimbătoare este și firea locuitorilor ei.

În povestirea cu același nume istoria Belei este povestită de Maxim Maximîci în trei etape³. Fiecare fragment din această istorie

¹ Cf. E. Mihailova, *Proza Lermontova*, Moskva, Akademia nauk SSSR, 1957, p. 210—213.

² Lermontov, *Un erou al timpului nostru*. EPL 1961, p. 7 (la citatele următoare se va indica numai pagina în paranteze.)

³ B. M. Eichenbaum, *Stati o Lermontove*, Moskva-Leningrad, Akademia nauk SSSR, 1961, p. 274.

este pregătit printr-o descriere de natură care ușurează înțelegerea psihologiei poporului și a principalelor personaje. De asemenea cu ajutorul acestor descrieri de natură cunoaștem și firea povestitorului, despre care nu se dau alte lămuriri.

Povestitorul fixează întâi timpul în care se petrece acțiunea : „Soarele scăpăta după creasta înzăpezită a munților, când am ajuns în valea Koșaur“ (4). El nu cunoaște nici regiunea, nici locuitorii, nu se orientează nici în aprecierea timpului. Maxim Maximîci îl învață să cunoască schimbarea timpului după negurile care se ridică de pe munte. „Într-adevăr muntele Gud fumega. Pe coastele lui, de o parte și de alta, se cățarau pînze ușoare de nori, iar pe piscul lui zăcea un nor negru atît de negru, încît părea o pată pe cerul întunecat“ (8). În natură sînt multe semne ascunse pe care trebuie să știi să le vezi. Cunoașterea lor îți explică viitoarele fenomene care altfel ar părea de neexplicat. Confirmarea vine cîteva rînduri mai departe : „Deodată, un vînt umed și rece începu să sufle, prăpastia vui și o ploaie mărunță începu să cadă. Nici nu apucaai bine să-mi pun burca pe umeri și ploaia se preschimbă în ninsoare“ (8). Este o suită de descrieri care întovărășesc discuția povestitorului cu Maxim Maximîci și care au în centru problema liniștii aparente a naturii. Ea redă psihologia povestitorului, necunoscător în această lume, dar în fața căruia se desfășoară diversitatea acestei lumi. Peisajul, descris în diversitatea lui, cu forțele stihinice care îi schimbă atît de neașteptat înfățișarea, peisaj, pe care trebuie să-l cunoști bine și să-i ghicești toate semnele, lămurește nu numai psihologia povestitorului, dar pregătește apariția și înțelegerea națurilor înfocate ale muntenilor, Bela, Azamat, Kazbici, și mai ales servește la înțelegerea lui Peciorin. Peisajul exotic care servise mult timp la crearea unui cadru tainic își pierde această calitate. În el nu este nimic tainic, ci doar necunoscut. Pentru cei care-l cunosc totul devine de înțeles. Nu se întîmplă același lucru și cu Peciorin? Ca personaj romantic el ar fi trăit ca un neînțeles, ca un demon care se zbate veșnic între cer și pămînt. Peisajul apare într-o dublă tratare care corespunde și dublei tratări a eroului. Caracterul „demonic“ al lui Peciorin poate fi cunoscut și explicat. Aceasta și face Lermontov în romanul său, descifrînd sensul vieții eroului prin adîncirea psihologiei. Dublei tratări a lui Peciorin, pe de o parte, ca demon care se zbate între cer și pămînt, pe de altă parte, ca om, oscilînd între căutarea unui ideal și imposibilitatea personală și socială de a găsi acest ideal îi corespunde în întregul roman o dublă valoare a descrierilor

de peisaj : aceea de a sublinia necunoscutul, tainicul, neobișnuitul din persoana sa, dar și aceea de a descifra esența psihică a acestui personaj.

Această dualitate în folosirea peisajului este prezentă și în metoda redării tablourilor din natură, în care pe lângă specificul realismului a redării tipicității prin esențial, general, necesar, se păstrează și o coloratură de nuanță romantică. Împletirea și dozarea acestor elemente se face în funcție de necesitatea scoaterii în relief a uneia sau celeilalte laturi a prezentării duale a eroului. În povestirea *Bela*, în prima pagină, povestitorul, apropiat ca nuanță afectivă de erou, descrie valea Koșaur : „Ce loc minunat și valea asta ! De jur împrejur munți de nestrăbătut, stînci roșietice cu mantii verzi de iederă și cununi de platani, cu galbene povîrnișuri purtînd desenul șuvoaielor repezite de-a lungul lor, iar sus, sus de tot, canafurile aurii ale zăpezii. Jos, rîul Aragva îmbrățișînd un pîriu fără nume, ce se repede zgomotos dintr-o strîmtoare întunecoasă și plină de neguri, șerpuiește ca un fir de argint sclipitor“ (4). Descrierea este exactă și obiectivă, deoarece situează peisajul în cadrul coordonatelor lui geografice, în raport cu munții, rîul Aragva, stîncile înconjurătoare, povîrnișurile roase de șuvoaie. Comparînd acest tablou cu o descriere din *Mîiri* putem stabili deosebiri :

Prin aburi, cu-noptate frunți
 În zare se vedeau doi munți.
 Sub unul vechiul nostru schit
 Cu zidul alb și zimțuit.
 Aragva și Kurá, cu-alint
 Tiveau cu rame de argint
 Ostroave cu frunziș sonor ...

Din această comparație iese în relief caracterul realist al primului tablou. Totuși și în prima descriere poate fi observată o doză substanțială de lirism. Descrierea începe cu o apreciere lirică, care influențează asupra întregii tratări : „Ce loc minunat și valea asta !“ În concordanță cu această apreciere sînt formulate și epitele : munți „de nestrăbătut“, stînci „roșietice“, strîmtoare „întunecoasă și plină de neguri“. Epitele au o încărcătură lirică, provenită dintr-o impresie sentimentală și nu dintr-o observație rece. La aceasta se adaugă inversiunile epitetelor („galbene“ povîrnișuri), repetări de adverbe („sus, sus de tot“) și personificările (pîriul fără nume „se repede zgomotos ... „șerpuiește ca un fir de argint sclipitor“). În ultimul exemplu descrierea cu nuanțe lirico-impresioniste este însoțită de o oarecare atmosferă tainică. Același mod de a vedea natura îl întîlnim și în alte descrieri ale povestitorului. Nesiguranța din natură, amestecul acesta

de liniște și furtună domină întreaga povestire. „Luna trecea palidă către apus, gata să se scufunde în norii cei grei care atârnav departe peste culmi ca fășiile unei cortine rupte“ (32)... De o parte și de alta se deschideau prăpăstii pline de beznă și de mister, și negurile, depănându-se și încolăcindu-se ca niște șerpi, alunecau în rîpi, de-a lungul stîncilor parcă ar fi simțit că vine ziua și s-ar fi temut de ea“ (33). Natura trăiește în descrierea lui Lermontov, ea apare personificată: „De asupra muntelui atârna un nor cenușiu și sufletul lui rece ne amenința ca furtună“ (34). „Soarele se uita de după un munte vînat, pe care numai un ochi deprins îl putea deosebi de un nor gros“ (35). După ce începe din nou grindina și ninsoarea, vîntul „urla și şuiera ca Solovei-Tîlharul“ (37). Dezlănțuirea forțelor naturii este redată de Lermontov prin două procedee: o descriere exactă a succesiunii momentelor importante, cu sesizarea elementelor concrete ale peisajului natural („mormane de zăpadă gata parcă să se surpe la cea dintîi suflare a vîntului și să cadă în prăpastie“ (37). „... norii se lăsară în jos“), dar și o acompaniere lirică, sesizată de noi mai sus. Povestitorului îi place natura, o iubește și o admiră. În ea există multă poezie care adeseori o face să apară plină de taine, misterioasă chiar. Socotim că din acest punct de vedere ideea expusă de cercetătoarea E. Mihailova nu este pe deplin justificată, deoarece în peisajul din *Bela* există încă mult lirism de nuanță romantică, iar descrierile de natură servesc caracterizării personajelor și în primul rînd a povestitorului¹.

În povestirea *Bela* Lermontov polemizează cu Rousseau. Nu toți oamenii care trăiesc în mijlocul naturii sînt fericiți. În concepția lui Lermontov oamenii care trăiesc în mijlocul naturii sînt mai ușor de înțeles, reacțiilor lor sînt mai directe, însă patimile ard și în ei cu o flacără repede și distrugătoare. Pentru Lermontov peisajul nu are un scop în sine. Povestitorul, care reprezintă punctul de vedere al autorului, se pronunță contra descrierilor „care nu exprimă nimic“ și a tablourilor „care nu înfățișează nimic“ (56).

Povestirea „Maxim Maximîci“ este axată mai mult pe analiză psihologică cu ajutorul portretului și detaliilor descriptive. De aceea peisajul este întrebuințat doar o singură dată. Scurt și concis este descrisă dimineața în care este așteptat Peciorin: „Era o dimineață răcoroasă

¹ În lucrarea deja citată *Proza lui Lermontov* E. Mihailova susține ideea că natura în *Bela* este eliberată complet de romantism (p. 220), iar descrierile servesc doar prezentării exacte a naturii caucaziene și nu caracterizării personajelor (p. 224).

și foarte frumoasă. Nori aurii se îngrămădeau deasupra piscurilor ca un nou lanț de munți ai văzduhului" (62). El conține ceva din nervozitatea așteptării eroului.

În povestirile cuprinse în *Jurnalul lui Peciorin* rolul naturii se lărgeste, căpătînd funcții noi în adîncirea analizei psihologice a eroului principal. Toate descrierile de natură sînt date prin prisma lui Peciorin; ele corespund naturii sale și reflectă și mai mult aceea dualitate între demonism și căutător nefericit al idealului. În *Tamani* Peciorin povestește o întîmplare din viața sa. Față de cele arătate el adoptă o atitudine obiectivă. Personajele însă care participă la acțiune sînt nuanțate romantic, în funcție de natura romantică a povestitorului, Peciorin. Este un romantism interior, o dispoziție psihică în strînsă legătură cu „demonismul” eroului care caută noi satisfacții pentru eul său rătăcitor și plictisit. Peisajul corespunde reliefării acestei laturi a eroului; el primește o încărcătură lirică, conținută în însăși descrierea reală a obiectelor. Descrierile au ca obiect concretul din realitate și nu sentimentele pe care acest concret le deșteaptă. Totuși atît prin alegerea elementelor descriptive, cît și emoția lirică pe care descrierea o conține este creată și o anumită atmosferă. Dăm următorul exemplu: „În acest timp luna se îmbrăcase în straie de nori și ceața împînzise marea. Lumina felinarului de la cîrma corabiei mai apropiate răzbatea slabă prin negură. Pe țărm scînteia spuma talazurilor, care în fiecare clipă amenințau să-l inunde” (77). „Luna” întunecată, „ceața” de pe mare, „lumina felinarului”, „spuma talazurilor”, negura, totul pregătește o atmosferă de alarmă, corespunzătoare dispoziției sufletești a lui Peciorin, care observă scena întîlnirii contrabandiștilor. Tabloul ilustrează nevoia de acțiune, dar și de mister romantic, de necunoscut aventuros care fac parte din natura lui Peciorin. În *Tamani* peisajul este și mai legat de dispoziția sufletească a personajului decît în *Bela*. El indică schimbările din psihologia lui Peciorin, indicînd totodată cu exactitate locul unde se petrece acțiunea. De aceea descrierile de natură sînt exacte, scurte și cu un bogat conținut liric. Întîmplările din timpul nopții sînt redată într-o alternanță de tonuri, care marchează și alternanța de nuanțe din sufletul lui Peciorin. Eroul sosește în oraș, obosit caută locuință. Ajunge la o colibă pe malul mării: „Luna plină își împrăstia lumina peste acoperișul de stuf și peste zidurile albe ale noii mele locuințe;” (74). Eroul descrie coliba, arătînd că „Luna privea tăcută marea, care se frămîntă, dar îi rămînea supusă...” Peste tot peisajul plutește ceva nedefinit, după cum era și starea sufletească a eroului. Casa, orbul, locul nou nu-l lăsa să doarmă pe Peciorin. „Luna

strălucea la fereastră și razele ei jucau pe podeaua de lut. Deodată o umbră lunecă peste fișia luminoasă care străbătea odaia" (76). Lumina aceasta nedefinită a fost întunecată de o umbră. Este prima alternanță a luminii cu întunericul: în sufletul neechilibrat al eroului apare dorința romantică a aventurii, a neobișnuitului. Luna se acoperă cu totul de nori, sufletul lui Peciorin este prins cu totul în aventură. Siluetele apar și dispar, se aud crîmpeie dintr-o convorbire, pe marea cu valurile „cît munții" apare „un punct negru" care se dovedește a fi o luntre. Eroul trăiește în strînsă dependență de acest peisaj, care-l mulțumește, satisfăcîndu-i gustul demonic de a se amesteca în tot ce este riscant. Peisajul din a doua noapte are același caracter de așteptare înfrigurată, variind însă de la întuneric la lumină, cu cerul de un „albastru întunecat" și cu marea agitată pe care se depărtează „pînză cea albă" a „contrabandiștilor cinstiți". Peisajul trist și uniform, cu barca care se depărtează în larg, marchează pustiul, urîtul și plictiseala care urmează în sufletul lui Peciorin, după o încercare nefericită de a pătrunde într-o lume a acțiunii. Încă o dată caracterul său l-a înșelat, ducîndu-l spre singurătate și pesimism. Și atunci va exclama, mizantrop, în neputință de a se găsi alături de oameni. „Și ce-mi pasă mie de bucuriile și de durerile oamenilor..."

Dacă peisajul din *Tamani* servește atît pentru caracterizarea lui Peciorin, cît și pentru a reda ceva din atmosfera de taină a vieții contrabandiștilor, în *Prințesa Ligovskaia* descrierile de natură sînt subsumate integral analizei psihologice a eroului principal. Aici, Peciorin își analizează trăirile sale sufletești, apărînd astfel mai complet în dualitatea sa plină de contradicții. El iubește furtuna. În Piatigorsk a închiriat „o casă la marginea orașului, în partea cea mai ridicată a acestuia, la poalele muntelui Mașuk : pe timp de furtună, norii vor coborî pînă la acoperișul meu" (91). Tabloul zugrăvit este monumental, măreț în încremenirea lui de veacuri. Descrierea este exactă, obiectivă cu aceeași apreciere lirico-subiectivă : „Priveliștea care mi se arată din trei părți e minunată. La apus se înalță albastre cele cinci piscuri ale muntelui Beștu, „ultimul nor al unei furtuni care s-a împrăștiat". La nord muntele Mașuk, ca o căciulă persană, miștoasă, astupă toată zarea ; răsăritul îți apare mai vesel : jos, în fața mea, se întinde orașelul pestriț, curățel și nou-nouț ; șopotesc izvoarele tămăduitoare și sporovăiește mulțimea în toate limbile pămîntului. Mai încolo, departe, se înalță ca un amfiteatru munții, tot mai albaștri, tot mai înegurați, iar în zare se întinde lanțul de argint al culmilor înzăpezite, începînd cu vîrfurile Kazbekului și isprăvindu-se cu cele două piscuri ale Elbrusului... E veselă

viața într-o țară ca asta ! Și bucuria îmi umple inima ! Aerul e curat și proaspăt ca o sărutare de copil. Soarele strălucește, cerul e albastru — ce mai poți să dorești ? Pasiuni, dorințe, regrete ? Ele nu-și au locul aici . . . ” (92). Tabloul prin cele două aprecieri lirice care-l încadrează ca într-o ramă cunoscută, prin numeroasele epitețe, comparații și aprecieri cu încărcătură subiectivă („răsăritul îți apare mai vesel“, muntele este „ca o căciulă persană“, orașelul apare „pestriț, curățel și nou-nouț“, munții au forma unui „amfiteatru“, „tot mai albaștrii, tot mai înegurați“) ne descoperă starea de spirit a eroului, latura pozitivă a acestuia, dorul de viață, de frumos, năzuința spre nevinovăție („Aerul e curat și proaspăt ca o sărutare de copil“). În acest cadru natural, măreț și pur nu-și au locul pasiunile, regretele, dorințele, tot ceea ce frământă conștiința plină de contradicții a eroului. Această frământare interioară îl împiedcă să guste natura idilică. În următoarele rînduri se arată cum el pleacă acolo unde „se adună dimineața toată societatea balneară“.

Peisajul se schimbă în funcție de starea de spirit a eroului. Prin prisma lui sînt zugrăvite diferite alte tablouri. Viața de societate cu nenumăratele ei capcane l-a atras în vechiul joc. Frumusețea naturii nu mai corespunde preocupărilor sale. Apară Vera și cu ea tristețea, părărea de rău. Întregul peisaj corespunde acum noii situații : „Era zăduf. Nourași albi veneau repede dinspre munții înzăpeziți, vestind furtună. Piscul muntelui Mașuk fumega ca o torță stinsă. În jurul lui se încolăceau și se țirau ca niște șerpi nori cenușii și zdrențăroși, parcă s-ar fi oprit în călătoria lor, aninîndu-se de spinii hățiturilor de pe munte. Aerul era încărcat de electricitate. Am intrat tot mai adînc în aleea cu viță de vie care duce spre grotă. Eram trist“ (115). Tabloul începe cu o observație atmosferică (Era zăduf) și se termină cu apreciere sentimentală (Eram trist). Ca și în natură, în sufletul lui Peciorin se îngrămădesc semnele furtunii ; aduceri aminte dureroase îl năpădesc, mărindu-i neliniștea. Pasiunile se vor dezlanțui ca și altă dată și totul se repetă. Speranța și năzuința din primul tablou au dispărut. A rămas doar tristețea. Urmează apoi întâlnirea cu singura femeie iubită, cu Vera. În aerul cald al dimineții încărcate cu electricitate, vestitoare de noi furtuni zadarnice, o găsește pe Vera pe o bancă „în umbra răcoroasă a grotei“. Contrastul dintre viața lui Peciorin și ceea ce îi putea oferi Vera iese în relief prin alăturarea căldurii, prevestitoare de furtună, și „umbra răcoroasă“.

Adeseori peisajul este în contrast cu starea de spirit a eroului, pe care astfel autorul vrea s-o sublinieze. În același timp numai natura

îl poate liniști : „Sufletul îmi era zbuciumat și am pornit spre munți ca să alung gândurile care mă copleșiseră. Roua serii răspîndea o răcoare îmbătătoare. De după creasta întunecată a munților răsărise luna. Fiecare pas al calului meu nepotcovit răsună înăbușit în tăcerea văgăunelor“ (162). În contrast cu situația în care se găsește eroul, dar și cu modul său de purtare este descrierea dimineții, cînd trebuie să aibă loc duelul cu Grușnițki : „Nu țin minte altă dimineață mai albastră și mai minunat de curată. Soarele răsări de după culmile verzi ale munților și căldura primelor lui raze, îmbinate cu răcoarea nopții care pierdea, dăruia simțurilor un dulce neastîmpăr. Lumina proaspătă și veselă a zilei care abia începea nu pătrunsese încă în defileu ; aurie, ea învăluia numai vîrfurile stîncilor care atîrnau de o parte și de alta peste capetele noastre ; tufele dese care creșteau în crăpăturile lor adînci se stropeau, la fiecă adiere a vîntului, cu o ploaie argintie. Mi-aduc amînte că în clipele acelea am iubit natura mai mult ca oricînd pînă atunci“ (180). Sînt răsturnate afirmațiile anterioare, făcute de Peciorin în legătură cu moartea, este demascată cinismul său de natură socială, apar mai evidente contradicțiile omului însetat de viață, dar care dorește moartea, deoarece nu știe cum poate să trăiască. Peciorin vede viața doar prin prisma naturii pe care o iubește și nu prin prisma vieții sociale, a datoriilor sociale, în care nu-și găsește locul. În această dimineață, care ar putea fi ultima, el caută răspuns la problema vieții doar în natură : „Și privirea mea cu cîtă lăcomie cerceta zărrile înnegurate“. Peciorin rămîne și în acest moment un romantic în modul de a concepe viața, de a o înțelege și de a căuta răspuns la problemele puse. Dar acest romantic este continu dublat de un raționalist, de un caracter care reflectează asupra tuturor lucrurilor, supunînd pe alții dar și pe sine unei judecăți reci, care distruge sentimentele, dar și acțiunea. Scena duelului constituie o ilustrare a acestei contradicții. Locul duelului este descris de Peciorin cu exactitate, din care nu lipsește chiar minuțiozitatea : „O cărare îngustă ducea printre tufe spre povîrniș. Sfărîmiturile stîncii formau treptele nestabile ale acestei scări naturale“, iar mai departe : „Platoul era acoperit cu nisip mărunt, de parcă fusese făcut anume pentru dueluri“ (185). Măreția naturii îl preocupă în contrast cu pasiunile care se vor dezlănțui și care nu o vor putea egala. „De jur împrejur, pierzîndu-se în ceața aurie a dimineții, se îngrămădeau munții, ca o turmă fără număr, iar spre miazăzi se înălța masivul alb al Elbrusului, încheind lanțul creștelor înzăpezite, printre care rătăceau nori pufoși, venind din răsărit.“ Pră-

pastia de sub el îi provoacă ameţeală, văzînd „crestele acoperite de muşchi“ care „îşi aşteptau prada“. Reţinerea exterioară, raţionalismul rece, reflexia exagerată se îmbină în aceste descrieri cu înţelegerea măreţiei naturii, cu dorinţa de viaţă, în mijlocul veşniciei peisajului, care nu-l poate însă schimba. În acest peisaj măreţ el va duce pînă la capăt jocul început în societate.

Pe măsură ce Peciorin se apropie de deznodămîntul trist al şederii sale în Piatigorsk, descrierile de natură sînt mai scurte, mai exacte, mai lipsite de lirism, de participarea afectivă, observată anterior. Creşte înstrăinarea faţă de oameni, se accentuează tristeţea, suferinţa şi plictiseala. Se simte singur chiar şi în natură. În goană nebună îşi istoveşte de moarte calul, căutînd s-o vadă pe Vera. „Soarele se ascundese după un nor negru care se odihnea pe creasta de apus a munţilor ; în defileu se lăsa întuneric şi umezeală“ (193). Peisajul este trist, iar eroul este singur şi nefericit. Nu poate fi salvat de nimeni, deoarece înstrăinarea este totală. Pustiul sufletesc a acoperit tot ce era bun şi nobil în el, rămînînd doar dispreţul, durerea disimulată şi plictiseala nemărginită. Peciorin simte înstrăinarea şi renunţă la orice încercare de salvare prin natură. Remarcabil în acest sens este tabloul din povestirea *Fatalistul* : „Luna plină, roşie ca văpaia unui incendiu, se ivi deasupra orizontului zimţat de acoperişurile caselor. Stelele licăreau domol pe bolta albastră a cerului şi mi s-a părut ridicol că odinioară existau oameni înţelepţi care credeau că astrele cereşti participă la certurile noastre deşarte pentru un petic de pămînt sau pentru nişte drepturi născocite de noi. Şi iată că aceste candelă, aprinse, după părerea lor, numai pentru a le ilumina bătăliile şi biruinţele, ard cu vechea lor strălucire, iar pasiunile şi speranţele acelor oameni s-au stins demult împreună cu ei, ca un focuşor aprins la marginea unei păduri de un paşnic drumet!“ (207). Pentru Peciorin natura este veşnică şi rece faţă de oameni ; ea este măreaţă, omul este trecător şi mic, ce înseamnă „focuşorul“ patimilor umane pe lîngă imensitatea universului. Scepticismul eroului este total, singurătatea nemărginită, lipsa de credinţă şi speranţă fără scăpare. Nici pe pămînt, nici în univers nu este necesar. I-a rămas doar sila faţă de lumea în care trăieşte, unde oamenii rătăcesc „pe lume fără convingere şi fără mîndrie, fără nici un fel de plăceri şi fără frică“, incapabili de „mari jertfe nici pentru binele omenirii“, nici pentru propria lor fericire. Îi fereşte pe străbuni pentru că aveau speranţa şi credinţa spre mai bine, ceea ce lipseşte generaţiei sale. Eroul se liberează de orice iluzii cu privire la natură, îndreptînd critica spre societate.

Lermontov reușește în romanul *Un erou al timpului nostru* să transforme natura dintr-un procedeu de exprimare romantică într-un procedeu de investigație psihologică. Pentru aceasta el folosește experiența romanticilor, menținând, în special, încărcătura lirică subiectivă a tropilor, înlăturînd, însă, descrierile stufoase, efuziunile sentimentale, proprii romantismului. Natura în romanul lui Lermontov apare într-o mare diversitate: tabloul-simbol, suita de tablouri și descrieri scurte avînd drept scop explicarea psihologiei umane și schimbările psihice, tabloul paralelă și tabloul contrast în raport cu starea psihică a personajelor, ca și strînsa legătură dintre personaj și descrierea pe care o face, iată cîteva din întrebunțările pe care Lermontov le dă peisajului.

Descrierile de natură din roman prin exactitatea și obiectivitatea lor sînt realiste. Notele lirico-subiective dau culoare descrierii, încadrînd-o în specificul romanului, acordîndu-i nuanța specifică și eroului. Dualitatea și natura plină de contradicții a eroului poate fi astfel mai bine analizată prin ajutorul unei naturi, liric exprimată. Prin descrierile sale de natură Lermontov a contribuit la o înțelegere mai completă a eroului. În literatura rusă el a creat precedentul folosirii multilaterale a peisajului, experiență urmată de urmașii săi, de la Turgheniev la Tolstoi și chiar la Cehov și Bunin.

ПРИРОДА КАК СРЕДСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ПРОЗЕ ЛЕРМОНТОВА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В творчестве Лермонтова, как и в произведениях других русских писателей и поэтов 30-х годов XIX-ого века, существуют отдельно или переплетаются в одно целое реалистические и романтические элементы. Это выражается особенно ярко в прозе Лермонтова, где переход от романтизма к реализму тесно связан с развитием психологического анализа. При изучении как его мировоззрения, так и его художественного метода, устанавливается, что в его первых прозаических произведениях преобладает еще романтизм (напр. роман *Вадим*). Постепенно в других произведениях (*Панорама Москвы*, *Княгиня Лиговская*) реалистические элементы усиливаются. В то же время растёт и роль психологического анализа. Все же реализм и вместе с ним и психологическое проник-

новение в душу персонажа становятся преобладающими лишь в романе *Герой нашего времени*.

В настоящей работе автор ставит своей целью доказать роль природы, как одного из важных художественных приёмов, в котором отражается переход от романтизма к реализму и углубляется психологический анализ. Особое внимание уделяется роману *Герой нашего времени*, как самому характерному произведению, в котором тесно переплетаются реалистические элементы с некоторыми романтическими. На основе доказанного, анализируется подробно и обстоятельно манера, при помощи которой Лермонтов превращает пейзаж из средства романтического описания в прием реалистического и психологического анализа. При помощи этого приёма персонажи романа раскрываются всесторонне и особенно подчеркивается двойственность психологии главного героя. В то же время делаются некоторые выводы в связи с расширением вопроса о переплетении романтических и реалистических элементов в одном произведении.

DIE NATUR ALS MITTEL DER PSYCHOLOGISCHEN ANALYSE IN DER PROSA LERMONTOWS

(INHALTSANGABE)

Die Prosa nimmt im Gesamtwerk Lermontows einen bedeutenden Platz ein. Deutlicher als die Lyrik läßt die Prosa den Übergang vom Romantismus zum Realismus erkennen, gleichzeitig tritt die psychologische Betrachtung immer stärker in den Vordergrund. Lermontows erste Prosawerke zeichnen sich durch romantische Züge in seiner Auffassung vom Leben und in der Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit aus (so z. B. der Roman *Vadim*). In seinen späteren Werken gewinnen die realistischen Elemente an Ausdehnung und Bedeutung, wie z. B. in der *Prinzessin Ligowskaya* und in dem *Panorama Moskaus*. Realismus und psychologische Analyse überwiegen erst im Roman *Ein Held unserer Tage*.

In der vorliegenden Untersuchung versucht der Verfasser die bedeutende Rolle der Natur als eines der künstlerischen Mittel hervorzuheben, in dem der Übergang vom Romantismus zum Realismus und die vertiefte psychologische Analyse feststellbar ist. Besondere Auf-

merksamkeit wird dem Roman *Ein Held unserer Tage* geschenkt. Er weist am deutlichsten die wesentlichen Merkmale der Verschmelzung von romantischen und realistischen Elementen auf. Lermontows Art, aus der Darstellung der Landwirtschaft, die bisher zum Ausdruck romantischen Wesens diente, ein Mittel realistisch-psychologischer Betrachtung zu machen, wird besonders hervorgehoben. So gelingt eine vielseitige Beleuchtung der handelnden Personen, insbesondere die der zwiespältigen inneren Natur des Haupthelden Peciorin.

Diese Analyse erlaubt weitere Schlußfolgerungen über die Durchdringung der realistischen Struktur eines Werkes mit romantischen Elementen.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL ELEMENTELOR GERMANE ÎN LEXICUL GRAIURILOR POPULARE ROMÂNEȘTI

DE

ȘTEFAN BINDER

Bogăția aproape inepuizabilă a graiurilor sub raport lexical ne oferă la fiecare anchetă, la fiecare cercetare atentă, surprize noi¹. Astfel, în lexicul graiurilor românești din Transilvania, Banat și din regiunea Suceava descoperim cuvinte de origine germană, a căror proveniență și folosire, aceasta destul de limitată, pot fi explicate numai, considerându-se condițiile istorice prin care au trecut aceste provincii.

Conviețuirea seculară a poporului român cu populația germană colonizată în mijlocul lui, în provinciile aflate vremelnice sub stăpânire străină, îndeplinirea serviciului militar în cadrul armatei austriace, influența administrației de stat și a întreprinderilor industriale și comerciale din diferitele regiuni care au stat timp îndelungat sub dominația austriacă, cu numeroșii lor funcționari și muncitori străini, și influența numeroșilor meseriași germani, au fost factori care explică prezența elementelor germane în lexicul graiurilor populare românești din aceste ținuturi.

¹ *Materiale și cercetări dialectale*, Academia R.P.R., Institutul de lingvistică, filiala Cluj, Editura Academiei R.P.R., București, 1960, p. 31 (citată în continuare Mat. I).

Lexicul limbii române, deși a fost cercetat ¹ din acest punct de vedere, mai oferă numeroase aspecte necunoscute. Pe baza unui material lexical care reprezintă stadiul graiurilor respective între 1930 și 1960 ², am încercat să depistăm unele elemente germane în lexicul graiurilor românești din Transilvania, Banat și din actuala regiune Suceava, unde influența limbii germane, datorită condițiilor amintite, poate fi încă urmărită. Firește că termenii discutați nu sînt de uz curent în limba comună. Ei sînt regionalisme, unele chiar învechite și pe cale de dispariție, altele folosite numai în anumite situații afective, ca de exemplu interjecțiile sau unele adverbe.

Pe calea limbii germane au intrat în graiurile respective și unele denumiri de origine latină. Ele se recunosc de obicei datorită particularităților fonetice.

Dăm mai jos o listă de împrumuturi din domeniul *terminologiei militare*, ale căror etimologii nu figurează în lucrările lexicografice existente sau care nu sînt explicate în mod satisfăcător :

ablaz ³ „schimbare de gardă” (com. Apateu, raion. Gurahonț, reg. Crișana), din germ. *Ablösung*, cu același înțeles. Derivat de la acest substantiv este verbul *ablezi* ⁴ „a merge undeva” (raion. Șomcuța Mare, reg. Maramureș).

¹ I. Borcia, *Deutsche Sprachelemente im Rumänischen* (în „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache”, Leipzig 1904, p. 138—253); S. Mindrescu, *Influența germană asupra limbii române*, Iași 1904; S. Pușcariu, *Limba română*, I, București, 1940; V. Tempeanu, *Deutsche Kulturwörter im Rumänischen* (în „Conferința”, anul V, nr. 1, București, 1941); I. Hațeganu, *Elemente franceze, italiene și germane în terminologia comercială românească*, Brașov, 1941 (extras din „Analele Academiei de înalte studii comerciale și industriale din Cluj”, vol. I); M. Zdrengea, *Romänisch-deutsche Sprachbeziehungen* în „Mélanges linguistiques”, Oslo-București, 1957, p. 149—158; A. Roceric, *Elemente germane în limba română pe baza Atlasului lingvistic român* în „Fonetică și dialectologie”, vol. III, București, 1961, p. 177—189; W. Bahner, *În legătură cu studiile despre elementele germane din vocabularul limbii române* în „Cercetări de lingvistică”, Academia R.P.R., filiala Cluj, Institutul de lingvistică, anul VIII, 1963/1, Edit. Acad. R.P.R., p. 83—91.

² Am folosit glosarele publicate în revistele *Cum vorbim*, *Limba română*, în *Materiale și cercetări dialectale*, I, în *Lexic regional*, Societatea de științe istorice și filologice, Edit. Acad. R.P.R., București 1960, în V. Arvinte, D. Ursu, M. Bordeianu, *Glosar regional*, Editura Acad. R.P.R., București 1961 și *ALR*, vol. I, II, III, serie nouă.

³ CV 1952/3, p. 42.

⁴ *Lex. reg.*, p. 17.

abórt(-uri)¹ s.n. (învechit) „closet“ (com. Zagra, raion. Năsăud, reg. Cluj; raion. Rădăuți, reg. Suceava; com. Chisindia, raion. Gura-honț, reg. Crișana), din germ. *Abort*, idem.

abríctui² (abrihtui, brictui v. IV, tranzit.) „a ține de scurt, a aplica o corecție, a educa“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *abrich-ten* „a educa cu mijloace severe (ceartă, bătaie), a dresa, a instrui“. Cf. V. Arvinte, *Note etimologice* în „Studii și cercetări științifice“, Academia R.P.R., filiala Iași, Filologie, anul IX, fasc. 1—2, 1958, Edit. Acad. R.P.R., p. 173.

Formele *abríctăli*, *abríctălesc* (com. Vilcele, com. Șutu, raion. Turda, reg. Cluj; com. Sanislău, raion. Carei, reg. Baia Mare; com. Răhău-Alba Iulia; com. Criscior-Brad), *abríctălui* — *abríctăluiesc* (com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Autonomă Maghiară; raion. Cîmpeni) care are și înțelesul de „a face observații cuiva, a-l certa, a-l cătăni, a-i face vînt cuiva, a-l alunga, a-l expedia“, și *brictăli* — *brictălesc* (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj) cu înțelesul „a lua de scurt pe cineva, a lua la rost pentru ca să facă ceva“, provin tot din germ. *abrich-ten*, dar prin mijlocire maghiară (*abríktołni*), care are același înțeles. Cf. Mat. I, p. 52.

antrét³ adj. invar. „gata“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava): *Cît ai clipi, îi antret de mers la tîrg*. Este comanda militară germană *Antreten!* — „Adunarea!“ Din adjectivul *antret* este derivat verbal *antretui* „a înjgheba, a face ceva în mare fugă“.

anțfăi⁴ adv. „îndată, imediat“ (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului, reg. Suceava): *Anțfai plecăm la tren*; din comanda militară: *Eins! Zwei!* — „Unu! Doi!“ care însoțește mișcările din care se compun diferitele exerciții militare.

auf⁵ interj. Cuvînt de îndemn care marchează începutul unei acțiuni (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului, reg. Suceava), din comanda militară *Auf!* — „Sus! Drepti!“

aus⁶ interj. Cuvînt care marchează sfîrșitul unei acțiuni (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului, reg. Suceava), din comanda militară *Aus!* — „Incetarea!“

¹ CV 1950/11—12, p. 26; *Lex. reg.*, p. 97; *LR*, 1962/4, p. 405.

² *Mat.* I, p. 52, 155, 281 (*brictăli*); *Lex. reg.*, p. 7, 97; *LR*, 1963/1, p. 54.

³ *Lex. reg.*, p. 97.

⁴ *LR*, 1962/6, p. 647.

⁵ *LR*, 1962/6, p. 407.

⁶ *LR*, 1962/6, p. 407.

beșelér¹ s.m. „soldat (călăreț) în armata austro-ungară“ (com. Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Beschäler* „armăsar de montă, soldatul care îngrijește caii (Gestütsoldat)“. Cf. A. Schullerus, *Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*, Strassburg 1913.

búncăr (-e)² s.n. — „groapă, tranșee săpată în coasta unui deal, servind ca adăpost împotriva bombardamentelor“ (com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Autonomă Maghiară), din germ. *Bunker* „adăpost împotriva bombardamentelor“. Varianta *puncăr*³ s. n. «un fel de cazan» (com. Crucea, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava) provine tot din germ. *Bunker* „rezervor“. Cf. DM *buncăr*.

chertái⁴ interj. „șterge-o!“ cu varianta *cherdai* „la stînga“ (com. Moiseiu, raion. Vișeu, reg. Maramureș), din comanda militară germ. *Kehrt euch!* — „La stînga-mprejur!“ Verbul *chertălui* „a o lua la sănătoasă“ este derivat din această interjecție.

dínăr (-i)⁵ s.m. (învechit) „soldat ordonanță“ (com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Autonomă Maghiară), din germ. *Diener*, cu același înțeles.

Un sens deosebit l-a dobîndit acest cuvînt în com. Chisindia, raion. Gurahonț, reg. Crișana „doi inși de aceeași vîrstă“, avînd probabil ca punct de plecare sensul „doi soldați din același contingent“. De altfel și substantivul german are acest sens, de exemplu în expresia *zwei Fünfer-Diener* „doi soldați din contingentul 1905“.

fánă, fene⁶ s.f. „steag“ (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului și com. Frătăuții Vechi, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Fahne*, cu același înțeles.

fatire⁷ s.f. „gazdă“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava) din germ. *Quartier* „locuință, gazdă“, cu dispariția consoanei inițiale *k* și disimilarea primului *r*. Cf. DM *cvarțir* (<rus.<germ.).

fěrtic⁸ interj. „gata!“ (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului și com. Frătăuții Vechi, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din comanda militară germ. *Fertig!*, cu același înțeles.

¹ *Glos. reg.*

² *Mat.* I, p. 161.

³ *Glos. reg.*

⁴ *Lex. reg.*, p. 99, *Glos. reg.*

⁵ *Mat.* I, p. 170; CV 1950/11—12, p. 38.

⁶ LR 160/3 p. 80 și 1962/6, p. 648.

⁷ *Lex. reg.*, p. 101.

⁸ LR, 1962/6, p. 648.

fest!¹ interj. „tare! mai tare!” (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului), din comanda militară germ. *Fest!*, cu același înțeles.

Cuvîntul are ca și în limba germană și înțelesul de „zdravăn” (com. Lisa, raion. Făgăraș, reg. Brașov) și prin evoluție semantică — ceea ce este tare, zdravăn, dăinuiește — a dobîndit înțelesul de „totdeauna, mereu” (com. Bilca, raion. Rădăuți, reg. Suceava)².

forșit³ s.n. „comportare, nărav, fel de a fi” (com. Iuda, raion. Bistrița, reg. Cluj): *L-am văzut pe George beat. — Apoi, nu te mira, că așa-i forșitu lui!* Este probabil cuvîntul german *Vorschrift* „ordin, regulament, prescripție” (adică felul cum trebuie să se comporte cineva).

förvelt!⁴ (**forvert**) interj. „înainte” (com. Pîrteștii de jos, raion. Gura Humorului, și com. Frătăuții Vechi, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din comanda militară germ. *Vorwärts!*, idem, cu disimilarea celui de-al doilea *r*.

fox⁵ s.m. „cal galben, breaz și pintenog” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Fuchs* „cal roib”.

grănițăr, grănițér (-i)⁶ s.m. „grănicer” (com. Zagra, raion. Năsăud, reg. Cluj) atestat și cu forma *grănițar* (com. Jina, raion. Sibiu, reg. Brașov), din germ. *Grenzer* „grănicer”, cu anaptixă sau influențat de substantivul graniță: *Noi, năsăudenii, am fost grănițeri pe vremea Austriei.*

hilză⁷ s.f. „tubul gol al unui cartuș (cu care se găurește urechea oii, pentru a o însemna)” (com. Coverca, raion. Vatra Dornei; com. Negruleasa, raion. Gura Humorului; Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Hülse*, idem.

hobițcanóană⁸ s.f. „tun de mare calibru” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Haubitze* + *Kanone* „tun greu pentru tragere directă și indirectă”.

hornist⁹ s.m. „gornist” (com. Laura, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Hornist*, idem.

¹ LR, 1962/6, p. 648.

² Lex. reg., p. 91, 102.

³ CV, 1951/6, p. 29.

⁴ LR, 1960/3, p. 80 și 1962/6, p. 648.

⁵ Lex. reg., p. 102, ALR II, serie nouă, h. 276, p. 386 (cal sur).

⁶ LR, 1962/4, p. 406.

⁷ Glos. reg.

⁸ Lex. reg., p. 117.

⁹ Glos. reg.

ibärşfung¹ s.n. „centură” (com. Șieuț, raion. Bistrița, reg. Cluj), din germ. *Überschwung*, idem.

infanterie² s.f. „infanterie” (com. Zagra, raion. Năsăud, reg. Cluj), din germ. *Infanterie*, idem, cu accentul pe ultima silabă.

laiprimă³ s.f. „centură” (com. Giarmata, raion. Timișoara, reg. Banat), din germ. *Leibriemen*, cu același înțeles.

maród (-ă)⁴ adj. „bolnav” (raion. Vișeu, reg. Maramureș; raion. Făgăraș, reg. Brașov) și *marod*, *maroadă* (com. Vlcele, raion. Turda, reg. Cluj; învechit și în regiunea Suceava); în com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Autonomă Maghiară are și sensul de „rănit”; din termenul militar austriac *maród* „bolnav”.

mîndur⁵ s. „boarfe, calabalîc, avut” (com. Chisindia, raion. Gura-honț, reg. Crișana): *Ia-ți mînduru și pleacă*. Sub forma *mundur* se mai folosește rar și în reg. Suceava după cum îmi comunică tov. conf. Șt. Munteanu de la universitatea noastră. Provine din germ. *Montur* (cu fonetismul austriac *Mondur*) „uniformă, echipament”. Cf. *Österreichisches Wörterbuch*, Wien 1951 și *DM mundir, mondir* (<rus.<germ.).

patranoăște⁶ s.f. pl. „mătânii (șirag de mărgеле)”, (com. Sanislău, raion. Carei, reg. Maramureș), din germ. *Patronentaschen* „cartușiere”, cartușierele fiind mici și înșirate mai multe pe centură ca mărgелеle. Cf. S. Mîndrescu, *lucr. cit.*, „patrontaș”, I. Borcia, *lucr. cit.*, „pătrănaș” și *Glos. reg.*, „potrintașcă, potruntașcă” = cartușieră (com. Moiseiu, raion. Vișeu, reg. Maramureș).

rävórv, răvoarve⁷ s.n. „revolver” (com. Breb. Crăcești, raion. Sighet, reg. Maramureș), din germ. *Revólver*, cu același înțeles. O variantă este forma *răvolf* (com. Giarmata, raion. Timișoara, reg. Banat), fără asimilarea lui *l*.

strijác, strijace⁸ s.n. „saltea umplută cu paie; pănăjac” (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj; Țara Bîrsei), din säs. *ștrizac*,

¹ *Glos reg.*

² *LR*, 1962/4, p. 406.

³ *CV*, 1951/5, p. 28.

⁴ *LR*, 1961/2, p. 128; *Mat.* I, p. 79, 180; *Lex. reg.*, p. 92.

⁵ *CV*, 1950/11—12, p. 38.

⁶ *Lex. reg.*, p. 9.

⁷ *CV*, 1951/5, p. 27; *Lec. reg.*, p. 14.

⁸ *LR*, 1959/5, p. 82; *Mat.* I, p. 288.

idem, cu metateza fricativelor. Variantele *strojac*¹ (Banat) și *strujac*² (Transilvania și reg. Suceava) provin din germ. *Strohsack*, idem, în Transilvania eventual și prin filieră maghiară. Cf. CADE și Dict. Scriban *străjac*. Interesantă este forma *stromojac*³ (com. Holod, raion. Beiuș, reg. Oradea), o încrucișare a germ. *Strohsack* „saltea de paie”, cu magh. *szalmazsák*, idem.

șferhobită⁴ s.f. „tun mare” și fig. „butuc mare de tot” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *schwere Haubitze* „tun greu”.

springui⁵ v. IV. tranz. „a arunca în aer, a dinamita” (com. Laura, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *sprengen*, idem, (nu din *springen* „a arunca”, cum greșit propune *Glos. reg.*).

ștelúnc⁶ s.n. „tranșee” (raion. Rădăuți, reg. Suceava) din germ. *Stellung* „adăpost”. S. Mîndrescu, *lucr. cit.*, menționează forma *ștălog*.

ștram⁷ adj. „aspru, sever” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *stramm* „viguros, vîrtos, sever”.

șúvix (și **șuvix**)⁸ s.n. „unsoare specială de lustruit ghetete”, cu verbul derivat a *șuvixui* „a lustrui ghetete” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Schuhwachs* „vax pentru ghetete”.

táblic (-ă)⁹ „apt, corespunzător pentru armată” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *tauglich*, cu același înțeles, cu asimilarea regresivă a oclusivei velare *g*.

timpirúng¹⁰ s.n. „linie de ochire” (?): *Ocheam cu pușca ca cu tunul după ce luam timpirungu* (com. Zagra, raion. Năsăud, reg. Cluj), din germ. *Tempierung* „potrivirea focosului la obuzele cu explozie întîrziată”. (Cf. Der grosse Duden, Rechtschreibung, Leipzig 1957, *tempieren*). Aceasta nu se putea face decît după stabilirea distanței de tragere.

¹ CV, 1950/4, p. 35.

² CV, 1950/11—12, p. 41; *Lex. reg.*, p. 67; Mat. I, p. 95, 191, 267; LR, 1961/2, p. 130.

³ *Lex. reg.*, p. 67.

⁴ *Lex. reg.*, p. 108.

⁵ *Glos. reg.*

⁶ *Lex. reg.*, p. 110.

⁷ *Lex. reg.*, p. 110.

⁸ *Lex. reg.*, p. 110.

⁹ *Lex. reg.*, p. 110.

¹⁰ LR, 1962/4, p. 407.

țili¹ v. „a urmări o țintă, a lovi într-un semn“ (com. Sanislău, raion. Carei, reg. Maramureș) și compunerea *a înțili*² „a ținti“ (com. Girișu de Criș, raion. Oradea, reg. Crișana), din germ. *zielen* „a ținti“. Derivat din acest verb este substantivul *țilău*³ „om sprinten“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava). Există și următoarele forme ale verbului: *a țeli*, *țolesc*⁴ v. tranz. și intrans. „a trage la semn, a ochi ceva sau pe cineva“ (Petroșeni); *a țăli*, *țălesc*⁵ v. tranz. „a lovi, a nimeri cu pușca“ (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj), *a țălui*, *țăluiesc*⁶ v. tranz. și intrans. „a trage la țintă“ (com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Aut. Magh.), unde se folosește și substantivul n. *țăl-uri*⁷, „țintă“. Formele verbului provin din verbul germ. *zielen* „a ținti, a ochi“, unele, ca de ex. *țălui*, prin filieră maghiară, iar substantivul, din substantivul german *Ziel* „țintă“. Cf. DM *țel*, *țeli*.

țucfîr⁸ s.m. „plutonier“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava) și *țucs-filăr*⁸ s.m. „sergent“ (com. Sabasa, raion. Piatra Neamț, reg. Bacău), din germ. *Zug(s)fûhrer*, „plutonier“.

văflibung¹⁰ s.n. sg. „concentrare“ (com. Berchișești, raion. Gura Humorului, reg. Suceava), din germ. *Waffenübung*, cu același înțeles.

vizităție¹¹ s.f. „recrutare“ (com. Izvorul Dragoș, raion. Vișeu, reg. Maramureș), din germ. *Visitation* (lat.) „examinare“. Cf. S. Mîndrescu, *lucr. cit.*, *vizită* „inspecție“.

zamănșteîn (-e)¹² s.n. (învechit) „fortificație“ (com. Zagra, raion. Năsăud, reg. Cluj), probabil din comanda germ. *Zum Sammelnstehn!* care anunță adunarea și strîngerea rîndurilor după luptă. Cf. germ. *vergattern* „a închide cu zăbrele, a aduna“.

Din domeniul *administrației*, al *dreptului*, al *finanțelor* și al *economiei* găsim de asemenea împrumuturi lexicale, ale căror etimologii

¹ *Lex. reg.*, p. 10.

² *Lex. reg.*, p. 70.

³ *Lex. reg.*, p. 111.

⁴ *Mat. I*, p. 271.

⁵ *Mat. I*, p. 289.

⁶ *Mat. I*, p. 196.

⁷ *Mat. I*, p. 196.

⁸ *Lex. reg.*, p. 111.

⁹ *Glos. reg.*

¹⁰ *LR*, 1964/1, p. 84.

¹¹ *Glos. reg.*

¹² *LR*, 1962/4, p. 407.

lipsesc din lucrările lexicografice existente sau care au nevoie de unele clarificări, ca de exemplu :

abțaiḡ (-uri)¹ s.n. 1. „lucru de puțin folos“ ; 2. mai ales la pl. „acte fără mare valoare cu care cineva încearcă să câștige o cauză“ : *Numai umbla cu abțaiḡuri de acestea* (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Akzept* (lat.) „cambie acceptată prin semnătură“ cu meta-teza consoanelor. Derivate de la acest cuvînt sînt verbul *abțaiḡui* intrans. „a se judeca, a intenta proces“, și substantivul *abțaiḡuială (-eli)* f. 1. „acțiunea de a abțaiḡui“ ; 2. „morală, ceartă“.

Forma *hapțugui*² v. IV, „a fura, a specula mărfuri, a aranja ceva“, al cărei sens este în strînsă legătură cu folosirea cambiilor în trecut pentru afaceri de speculă, o găsim atestată pentru raioanele Rădăuți și Suceava (com. Voitinel, Volovăț, Ulma, Bosanci, Ipotești, Scheia), reg. Suceava.

adiónt (-ți)³ s.m. „deputat“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Adjunkt* (lat.) „funcționar administrativ“ (cf. *Österreichisches Wörterbuch*, Wien 1951).

amnistui⁴ v. IV „a termina, a se ascunde, a se aciuia“ (com. Bilca, Frătăuții Noi, Frătăuții Vechi, Galănești, Putna, Straja, Vicovul de Jos, Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *amnestieren* „a ridica o pedeapsă prin grațiere“. Sensul a se ascunde, a se aciuia“ s-a dezvoltat probabil din faptul că cel care a ieșit din închisoare, fiind ostracizat, se ascunde pentru a scăpa de disprețul concetățenilor.

arúnc (-uri)⁵ s.n. „contribuție în bani impusă pe cap de familie, cu destinație de a fi întrebuințată în scopuri obștești“ (com. Vilcele, raion. Turda, reg. Cluj), calc lingvistic după germ. *das Ausgeworfene*, „ceea ce este aruncat (scos) în registrul de taxe“, adică „cota parte fixată în scop de contribuție“.

arvintár (-uri)⁶ s.n. „inventar după un mort, pentru a se împărți averea rămasă“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava). Există și formele *livintar* și *argintar*, precum și derivările *argintări* v. IV. „a cere inventarierea averii rămase după un mort“ și *argintărie* s.f. „inventarierea averii rămase“. Substantivul *arvintár* provine din germ. *Erbinventar*

¹ *Lex. reg.*, p. 97.

² *Lex. reg.*, p. 117.

³ *Lex. reg.*, p. 97.

⁴ *Lex. reg.*, p. 97.

⁵ *Mat. I*, p. 54.

⁶ *Lex. reg.*, p. 97, 98.

„inventar în vederea împărțirii moștenirii, cu dispariția silabei a treia neaccentuate.

briftuitór (-oare)¹ m. și f. „persoană care scrie multe scrisori (fără rost)” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), derivat din *brif* „scrisoare”, substantiv împrumutat din limba germană (*Brief* „scrisoare”).

canțalistru² s.m. „funcționar, om de cancelarie” (raion. Năsăud, reg. Cluj), din germ. *Kanzlist* (lat.), cu același înțeles. Cf. TDRG *canțelist*.

coășă (-e)³ s.f. (aproape învechit) „bancă” (com. Vilcele, raion. Turda, reg. Cluj), din austro-germ. *Kassa*, idem, poate și prin filieră maghiară.

corătăr (-i)⁴ s.m. „epitrop (la biserică)” (com. Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Aut. Magh.), din säs. *coratär*, idem. Forma *corător* (com. Vilcele, raion. Turda, reg. Cluj) pare a fi împrumutată din magh. *kurátor*, idem.

crancăsă⁵ s.f. (învechit) „societate de asigurări în caz de boală” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Krankenkassa* „casă de ajutor în caz de boală”.

cremenăr⁶ s.n. „închisoare, penitenciar” (com. Laura, raion. Rădăuți, reg. Suceava), cu variantele *cremanar* (com. Laura) și *creminal* (com. Drăgușeni, raion. Fălticeni, reg. Suceava), din austro-germ. *Kriminal* (lat.), idem, (cf. Der grosse Duden, Rechtschreibung). Substantivul *cremenarist*⁷ m. „deținut” este derivat din *cremenar*.

cumpariție⁸ s.f. sg. „judecată, proces” (raion. Vișeu, reg. Maramureș), din germ. *Komparition* (lat.) „prezentarea în față unei instanțe”. În limba germană, cuvântul este un latinism folosit în trecut în limbajul judiciar, dar astăzi învechit (cf. Der grosse Duden, Rechtschreibung, *komparieren*).

fasui⁹ v. „a primi leafă, pensie” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *fassen* „a primi” (termen administrativ pentru a primi leafă, alimente, haine etc.: *Löhnung fassen, Brot fassen, Kleider fassen*).

¹ *Lex. reg.*, p. 99.

² *CV*, 1950/4, p. 39.

³ *Mat.* I, p. 63.

⁴ *Mat.* I, p. 64, 167; *Lex. reg.*, p. 64

⁵ *Lex. reg.*, p. 100.

⁶ *Glos. reg.*

⁷ *Glos. reg.*

⁸ *LR*, 1961/2, p. 128.

⁹ *Lex. reg.*, p. 101.

Varianța *făsui*¹ v. IV, tranz. are și sensul „a căpăta, a face rost de ceva” (com. Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava): *Noi făsui*
la cai mîncare, dar dumneata de unde-i lua?

*fasúnc*² s.n. 1. „leafă, salar, chenzină”; 2. „ziua în care se face plata salarului” (raion. Rădăuți, com. Pîrtești de jos, raion. Gura Humorului, reg. Suceava), din germ. *Fassung* „primirea lefii” etc. Vezi *fasui*. Cf. DM. cu alt înțeles.

*finánț (-i)*³ s.m. „perceptor” (com. Sanislău, raion. Carei, reg. Baia Mare), din austro-germ. *Finánzer* „funcționar vamal”, poate și prin filieră maghiară. O derivare din *finánț* este *finánță*⁴ s.f. „impozit” (raion. Rădăuți, reg. Suceava).

*fintui*⁵ v. „a sechestra” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), cu variantele *fontoi*, *fontoiesc*⁶ (com. Pîrtești de jos, raion. Gura Humorului, reg. Suceava), *fontui*⁷ (com. Ilișești, raion. Gura Humorului, reg. Suceava) și *fantui* (reg. Suceava), din germ. *pfänden*, cu același înțeles.

*foršliús*⁸ s.n. „avans în bani, chenzină, în special la muncitorii forestieri” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Vorschuss* „avans (în bani)”. Cf. Glosar reg. *forșuș*, *forșoș* (raion. Vișeu, reg. Maramureș).

*froșpónt*⁹ s.n. se numea în comuna Chisindia, raionul Gurahonț, reg. Crișana, trăsura primăriei comunale, iar vizitiul ei *froșpontan*. Fără îndoială, în acest substantiv avem de-a face cu un împrumut din limba germană *Vorspann* „atelaj”, cu pronunțarea dialectală a vocalei *a* ca *ă*. Cuvîntul a suferit în limba română modificări fonetice: metateza lui *r*, apariția unei consoane de sprijin *t* la sfîrșitul cuvîntului și deplasarea accentului pe ultima silabă, deplasare obișnuită la cuvintele bisilabice împrumutate din limba germană. De altfel și în comunele bănățene, căruța și atelajul se numea *forșpan*. De aici cuvîntul și-a lărgit sensul în „corvoadă, muncă gratuită obligatorie”, deoarece o făceau țărani cu cai și căruțele lor. Acest sens apare în varianța *foșpónt (uri)*¹⁰

¹ *Glos. reg*

² *LR*, 1962/6, p. 648.

³ *Lex. reg.*, p. 8.

⁴ *Lex. reg.*, p. 113.

⁵ *Lex. reg.*, p. 102; *Glos. reg.*

⁶ *LR*, 1962/6, p. 648.

⁷ *CV*, 1950/11—12, p. 10.

⁸ *Lex. reg.*, p. 102.

⁹ *CV*, 1950/11—12, p. 38.

¹⁰ *Mat.* I, p. 172.

în comuna Deda, raion. Toplița, reg. Mureș-Aut. Magh., în varianta *voșpónt*¹ în comunele Bilca, Brodina, Horodnica, Marginea și Sucevița din raionul Rădăuți, reg. Suceava, și în varianta *hoșpónt*² în comunele Ilișești și Pîrteștii de Jos, raionul Gura Humorului, reg. Suceava : *În războiul din nouăsutepaisprezece tot la două-trei zile făceam hoșpont*. Cf. și I. Dan, *Etimologii*, în LR 1965/3, p. 331.

În toate aceste variante, grupul consonantic inițial *fr* apare ca *f*, *h* sau *v*. În comuna Deda, raionul Toplița, reg. Mureș-Aut. Magh., cuvîntul *foșpont* și-a lărgit sfera semantică, denumind orice lucrare de interes public.

În trecut prestarea corvezilor a dat întotdeauna naștere la nemulțumiri și reclamații, astfel că substantivul *foșpont* prin evoluție semantică a primit în comuna Deda și sensul de „reclamație, pîră, denunț, birfeală” : *a merge la foșpont* „a reclama, a face arătare împotriva cuiva, a pîrî, a denunța”.

Tot în această comună este atestat și verbul *foșpontălui*, *foșpontăluiesc*³ IV, tranz. a pîrî, a reclama, a se plînge, a birfi, a vorbi de rău“, derivat cu ajutorul sufixului *-ălui* din substantivul *foșpont*.

După cum mi-a comunicat tov. asist. V. Țîra de la universitatea noastră, în comuna Șieul Mare, raionul Bistrița, reg. Cluj, substantivul *frôșpont* (accentuat pe prima silabă) este folosit cu sensul „țuică care curge prima dată la cazan (aproximativ 1—2 kg) și care se întrebuintează ca dezinfectant la anumite răni”. Forma *fôșpont*⁴ cu dispariția lui *r*, folosită numai la singular, este de asemenea atestată cu sensul de mai sus pentru comuna Șieu Măgheruș, raionul Bistrița, reg. Cluj. Și în acest caz avem de-a face cu un împrumut din limba germană, și anume cu substantivul *Vorsprung*, termen tehnic folosit la distilarea țuicii pentru denumirea lichidului care curge mai întîi din cazan (cf. M. Heyne, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1905, „bei der Läuterung zuerst übergehende Flüssigkeit, Vorlauf“), cu disimilarea celui de-al doilea *r* în *frôșpont* și metateza primului *r*, apoi cu dispariția acestuia în *foșpont* și cu înlocuirea consoanei *n* (*ng*) prin grupul dental *nt*, dar cu menținerea accentului german în termenul împrumutat.

¹ *Lex. reg.*, p. 116.

² *CV*, 1950/11—12, p. 40.

³ *Mat.* I, p. 172.

⁴ *Mat.* I, p. 283.

gășpăr¹ s.m. „asociat, samsar, speculant, șmecher, om sucit“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Geschäftspartner* „asociat“. Verbul *gășperi* „a face mici afaceri, a face speculă“ este derivat din substantivul „gășpăr“. Cf. și Dicț. Scriban *gășper*.

gheșforn² s.m. 1. „asesor judecătoresc“, 2. „procuror“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Geschworener* „asesor judecătoresc“.

grițărăș (-i)³ s.m. „bănuț, gologan“ (raion. Sighet, reg. Maramureș; com. Gîlgău, raion. Dej, reg. Cluj), derivat cu sufixul diminutiv -aș din *grițăr*, monedă divizionară austro-ungurească, împrumutat din sâs. *crețăr* „ban mărunț, bănuț, gologan“. Verbul a *grițări*, *grițăresc*⁴, refl. și intr. „a se țîrgui, a pierde vremea cu nimicuri“ (com. Șutu, raion. Turda, reg. Cluj), „a se zgîrci“ (com. Girișu de Criș, raion. Oradea, reg. Crișana), v. tranz. „a toca (banii)“ (com. Vlcele, raion. Turda, reg. Cluj) și adverbul *grițărește*⁵ „ban cu ban“ (raion. Sighet, reg. Maramureș) sînt derivate din substantivul *grițăr*. Varianta *crăițăr* este împrumutată din magh. *krajcár* (< germ. *Kreuzer*). Cf. DM și Dicț. Scriban.

grundbúh⁶ (**grumbúh, grumbúc, grumbúf, grúnbuf**) s.n. „carte funciară“ (reg. Suceava; reg. Banat), din germ. *Grundbuch*, idem.

háftăr⁷ s.m. „chezaș la polițele bancare“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Hafter* „chezaș, garant“.

jăcúť⁸ s.m. „omul primăriei care strîngea impozitele“ (com. Poiana Stampei, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava), precum și formele *jucuťău, jucuťăi*⁹ s.m. „executor, incasator de impozite, de amenzi: cel ce aplică sechestru“ (com. Holod, raion. Beiuș, reg. Crișana), cu variantele *jucuťăl, jucuťăi*¹⁰ s.m. (învăchit) (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj), din austro-germ. *Exekutor* (lat.) „cel care sechestrează“. În privința fonetismului cf. *giťircă, giťărui*¹¹, din germ. *exerzieren* (com. Ilișești, raion. Gura Humorului, reg. Suceava).

¹ *Lex. reg.*, p. 102.

² *Lex. reg.*, p. 102.

³ *LR*, 1960/2, p. 20.

⁴ *Lex. reg.*, p. 70; *LR*, 1961/2, p. 130; *Mat. I*, p. 72.

⁵ *Lex. reg.*, p. 12.

⁶ *CV*, 1950/5, p. 31; *Lex. reg.*, p. 103; *Glos. reg.*; *ALR I*, Serie nouă, h. 148, p. 2, 27, 29, 36, 47, 76, 365.

⁷ *Lex. reg.*, p. 103.

⁸ *Glos. reg.*

⁹ *Lex. reg.*, p. 71.

¹⁰ *Mat. I*, p. 284.

¹¹ *CV*, 1950/11—12, p. 39.

Derivări de la aceste substantive sînt: *jucuție (-ii)*¹ s.f. „actul de încasare a impozitelor“ și *jucui (-iesc)*² v. IV „a sechestra“ (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj). Verbul *a jucui* ar putea fi și un împrumut din austro-germ. *exekutieren* „a sechestra“ (cf. *Österreichisches Wörterbuch*, Wien, 1951).

libél³ s.n. „caiet“ (com. Lisa, raion. Făgăraș, reg. Brașov), din germ. *Libell* (lat.) „cărțică“ (cf. *Der grosse Duden, Rechtschreibung* și *Dicț. Scriban*).

livizór⁴ s.m. „șef de post“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din astro-germ. *Revisor* (lat.) „controlor“, cu disimilarea primului *r*.

luógärbúglä⁵ „carte funduară“ (com. Feneș, raion. Alba, reg. Hunedoara), din germ. *Lage(n)buch* „carte de situație“, cu fonetismul săsesc.

mécler⁶ s.m. „intermediar între vânzător și cumpărător, geambaș de cai“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Mäkler* „intermediar comercial“. Derivări ale acestui substantiv sînt: *mecleri*⁷ v. IV. „a face pe intermediarul, a geambăși și *meclereală*⁸ s.f. „geambășie“.

ministär⁹ (-i) s.m. „ministru“ (com. Băile Herculane, raion. Orșova, reg. Banat), din substantivul german *Minister* (lat.), idem.

mită¹⁰ (-e) s.f. „dobîndă, camătă“: *Am luat niște bani împrumut și plătesc mită zece lei pe lună după o sută* (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj), din germ. *Miete* „chirie“. Cf. DM și *Dicț. Scriban*.

părțäl¹¹ s.n. 1. „bucată de teren de cca. 20 ari“, 2. „parcelă în general“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Parzelle* „parcelă“.

perțent (-e)¹² s.n. „procent“ (com. Girișu de Criș, raion. Oradea, reg. Crișana), din austro-germ. *Perzent* (lat.), cu același înțeles, eventual prin filieră maghiară.

¹ *Lex. reg.*, p. 71.

² *Mat. I*, p. 284.

³ *Lex. reg.*, p. 92.

⁴ *Lex. reg.*, p. 104.

⁵ *ALR I*, serie nouă, h. 148, p. 102.

⁶ *Lex. reg.*, p. 104.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *ALR III*, serie nouă, h. 890, p. 2, 362.

¹⁰ *Mat. I*, p. 285.

¹¹ *Lex. reg.*, p. 114.

¹² *Lex. reg.*, p. 71.

pițmăcăr¹ s.m. „mic afacerist necinstit“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. dial. *Spitzmacher* (cf. *Spitzbube*) „pungaș“. Derivări ale substantivului sînt: *pițmacări* v. IV „a înșela pe cineva“ și *pițmacărie* s.f. „speculă financiară mărunță“.

ploaț² s.m. „curte mare“ (*ploațul fabricii*) (reg. Brașov), din săs. *ploț* „loc“.

premîndă³ s.f. sg. (învechit) în expresia *a da premîndă* „a da lucrătorilor un fel de simbrerie în natură“ (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj) din germ. *Praebende* (lat.) „simbrerie în natură“. Premîndă are și înțelesul de „mîncare luată la drum, merinde, tain“ (com. Monor, raion. Reghin; com. Morăreni, raion. Toplița, reg. Mureș-Aut. Maghiară; com. Panaci, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava). Cf. Dicț. Scriban.

răimăr⁴ (-i) s.m. „omul care îngrijește șoseaua, cantonier“ (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj), din germ. *Räumer* „cel care curăță, pune în ordine“.

rātu⁵ s.m. (învechit) „notar public“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Rat* „consilier, titlu de funcționar“.

rățipis (-ă, uri)⁶ s.n. „recipisă“ (în reg. Suceava și în Transilvania de Nord, cu diferite variante: *rețepis*, *rețăpis*, *rățipis*), din substantivul german *Rezepiss(e)*, cu același înțeles. Formele cu ș au pătruns probabil prin filieră maghiară.

sacféstru⁷ s.m. „soi de comisar în Plugușorul de Anul Nou“ (raion. Rădăuți, reg. Suceava) și varianta *săfestru*⁸ (com. Drăgoioasa, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava) „sechestră“, din germ. *Sequester*, „sechestră, administrator juridic“. Cf. *Der grosse Duden, Rechtschreibung*.

sésie⁹ s.f. „pămîntul parohiei“ (com. Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Zession* (lat.) „transmiterea unui drept“.

¹ *Lex. reg.*, p. 114.

² *CV* 1952/5, p. 41.

³ *Mat.* I, p. 286; *Glos. reg.*

⁴ *Mat.* I, p. 287.

⁵ *Lex. reg.*, p. 107.

⁶ *ALR* III, serie nouă, h. 876, p. 219, 228, 245, 260, 278, 284, 346, 353, 362, 365, 386.

⁷ *Lex. reg.*, p. 117.

⁸ *Glos. reg.*

⁹ *Glos. reg.*

sínátor¹ s.m. „senator” (com. Marginea, raion. Rădăuți, reg. Suceava), **sănător** (com. Borșa, raion. Vișeu, reg. Maramureș; com. Toplița, raion. Toplița, reg. Mureș-Aut. Maghiară), **sinător** (com. Moftinul Mic, raion. Carei, reg. Maramureș); **sănătur**, **-uri** (com. Băile Herculane, raion. Orșova, reg. Banat), din substantivul german *Senator* (lat.), cu același înțeles și cu păstrarea accentului din cuvântul împrumutat.

șléper² s.m. „samsar” (raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. *Schlepper* „om care duce cu forța, tirăște pe cineva; intermediar”. Verbul *șleperi* „a face samsarlîc” este o derivare de la acest substantiv.

ștairánt³ s. „percepție” (com. Marginea, raion. Rădăuți, reg. Suceava); **ștaierónt**, **-uri** (sat. Chizătău, raion. Lugoj, reg. Banat); **ștăierám** (com. Glimboca, raion. Caransebeș, reg. Banat); **ștaierámť**, **ștaierámťi** (com. Ghilad, raion. Deta, reg. Banat); **ștaierámť** (com. Băile Herculane, raion. Orșova, reg. Banat), din substantivul german *Steueramt*, cu același înțeles.

ștrof (ștriof)⁴ s.n. „amendă, pedeapsă” (raion. Rădăuți, reg. Suceava, din germ. *Strafe*, idem, cu pronunțarea dialectală închisă a vocalei „a”, care apare în cuvântul românesc ca *o* deschis. În Transilvania (com. Lisa, raion. Făgăraș, reg. Brașov) avem de-a face cu un împrumut din sâs. *ștrof*, idem. Verbul *ștrofui* IV, tranz. și variantele sale *ștrăfui*⁵ și *ștrefui*⁶ „a pedepsi” (raion. Rădăuți, reg. Suceava) sînt împrumuturi din germ. dial. *strofen*, idem, sau derivate din substantivul *ștrof*. Verbul *ștrăfui* IV, tranz. „a irosi, a consuma ceva repede și fără chibzuință” (com. Drăgușeni, raion. Fălticeni, reg. Suceava) este împrumutat din germ. *streifen* „a tîrî, a tîrșii”.

șub⁷ s.n. „forță, putere” (com. Poiana Grințieșului, raion. Piatra Neamț, reg. Bacău), și varianta **șúpă**⁸ s.f. (com. Lisa, raion. Făgăraș, reg. Brașov) apare în expresia *a lua pe cineva ca cu șupa* „a lua pe cineva repede și prin constrîngere” (com. Vlcele, raion. Turda, reg. Cluj).

¹ ALR III, serie nouă, h. 891, p. 2, 228, 246, 334, 362, 386.

² Lex. reg., p. 109.

³ ALR II, serie nouă, h. 896, p. 2, 27, 36, 76, 386.

⁴ Lex. reg., p. 94, 110; Glos. reg.

⁵ Glos. reg.

⁶ Ibidem.

⁷ Glos. reg.

⁸ Lex. reg., p. 94; Mat. I, p. 97.

În comuna Brabeți, Dăbuleni și Mîrșani, raion. Gura Jiului, reg. Oltenia, substantivul *șupă* apare în expresia *a mânca de șupă*¹ „a mânca grăbit, parcă ar fi de furat“, adică parcă ar fi forțat de ceva sau de cineva. Aici este vorba de împrumutul austro-german *Schub* „împingere, brînci, forță polițienească, constrîngere, folosite pentru evacuare“ (cf. *per Schub* „sub escortă, folosind mijloace de constrîngere“) cum a arătat S. Mîndrescu, *lucr. cit.*, p. 92. În materialul dialectal privind graiul din comuna Vilcele, raionul Turda, reg. Cluj (publicat în *Materiale și cercetări dialectale* I, Editura Acad. RPR), la pag. 97, Romulus Todoran îl consideră derivat din interjecția *șup* care imită zgomotul produs de lovitura (cu palma sau cu pumnul) dată cu repeziciune și putere : *jap, jup!* pe care o apropie de interjecția *jup*.

Este adevărat că în această comună verbul tranzitiv *a șupi*² derivat din *șupă*, are înțelesul de „a bate pe cineva zdravăn cu palma sau cu pumnii : a jupi“, dar acest înțeles poate fi o lărgire a sensului originar al verbului, determinată de faptul că folosirea forței se manifestă de obicei prin maltratări corporale.

După cum îmi comunică tov. asist. V. Frățilă de la universitatea noastră, în comuna Sincel, raionul Mediaș, reg. Brașov se folosește curent expresia *a lua pe cineva cu șupița* cu sensul de „a lua pe cineva pe neașteptate, cu grabă“, adică fără voia lui, oarecum prin constrîngere. Participiul substantivat *șupit*, -ă din această expresie presupune existența unui verb mai vechi *a șupi* confirmat de TDRG, pentru secolul al XVII-lea, cu sensul „hastig, ergreifen, aus den Händen an sich reißen (a se repezi la ceva, a înșfăca)“ : *cum le aduce (saracii) banii și pungile, ei (adică iubitori de arginți) șupesc de le numără ei singuri* (*Inv. 1642, G. Cr. 165*). Într-adevăr verbul reflexiv *a se șupi*³, în comuna Suseni, raionul Țirgu-Jiu, reg. Oltenia, are și astăzi sensul de „a se repezi“.

TDRG și Dicț. Scriban îl apropie de verbul *a ciupi*.

În comuna Brabeți, Dăbuleni și Mîrșani, raionul Gura Jiului, reg. Oltenia, verbul tranzitiv *a șupi*⁴ are înțelesul de „a fura“, lărgire semantică ușor explicabilă, avîndu-se în vedere sensul de „a se repezi la ceva“.

¹ *Lex. reg.*, p. 38.

² *Mat. I.*, p. 97.

³ *Lex. reg.*, p. 47.

⁴ *Lex. reg.*, p. 38.

Verbul reflexiv *a se șupi*¹ folosit pe toată întinderea raionului Rădăuți, reg. Suceava, are aici sensul de „a se aciua”, explicabil prin faptul că cel ce este amenințat prin folosirea forței, caută să i se stragă, să se ascundă.

Credem că verbul *a șupuri*² tr. „a tăia mărunț în lung, cu foarfecele; a strica stofa cu foarfecele”, atestat în comunele Brabeți, Dăbuleni și Mîrșani, raion Gura Jiului, reg. Oltenia, trebuie de asemenea apropiat de substantivul *șupă*, atestat în aceste comune, cum am văzut în expresia *a mânca de șupă*, „a mânca grăbit”.

Verbul *a șupuri* derivat cu sufixul iterativ *-uri* de la substantivul *șupă* are deci înțelesul inițial „a tăia grăbit, repezit cu tăieturi mărunte” și apoi „a strica stofa”.

La verbele *a șupi* și *a șupuri* ne-am putea gândi și la un împrumut direct din limba austro-germană, și anume la verbele *schuppen*, *schupfen* „a împinge cu forță, a repezi” și *schuppiere* „a împinge cu violență, a îmbrînci”. Cf. și Dicț. Scriban *șupuresc*.

La Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava apare și verbul *șubui*³ IV, refl. „a aluneca cu roțile dinapoi într-o parte”: *Căruța s-a șubuit*. În *Glosarul regional* V. Arvinte explică cuvîntul ca „derivat de la *șuba*, *șiba* — comandă prin care se anunță împingerea lemnului cu țapinele”, din germ. *schieben* „a împinge” (v. V. Arvinte, *Terminologia exploatării lemnului și plutăritului*, în „Studii și cercetări științifice, Filologie, anul VIII, fasc. 1, 1957, Acad. R.P.R., filiala Iași, p. 167—168). Credem că și în acest caz avem de-a face cu un împrumut german *sich schieben* „a aluneca”: *Der Wagen hat sich seitwärts geschoben*. (Cf. D. Sanders, *Handwörterbuch der deutschen Sprache*, Leipzig, 1900). Dicț. Scriban menționează și forma *șubulesc* (Botoșani) refl. „a se strecura, a aluneca”, înțeles explicabil din sensul „a aluneca”.

teremînt (termînt)⁴ s.n. 1. „proces juridic”, 2. „termen de judecată” (raion. Rădăuți, reg. Suceava) și variantele *trémînt*, *trimînt* „termen, soroc” (com. Laura, com. Vicovul de Sus, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din germ. Termin „termen de judecată, termen”.

trafică, trafici⁵ s.f. „tutungerie” (com. Șieu Măgheruș, raion. Bistrița, reg. Cluj), din austro-germanul *Trafik*, idem.

¹ *Lex. reg.*, p. 110

² *Lex. reg.*, p. 38.

³ *Glos. reg.*

⁴ *Lex. reg.*, p. 110, *Glos. reg.*

⁵ *Mat. I*, p. 289.

urbariál¹ adj. „constituind proprietate comună” (com. Chizătău, raion. Lugoj, reg. Banat) cu varianta *orbăriesc* (com. Sînmihaiul Almașului, raion. Huedin, reg. Cluj), din germ. *urbarial* (lat.), idem.

urbáriu² s. „proprietate comună” (com. Roșia, raion. Gurahonț, reg. Crișana) cu varianta *orbariu* (com. Sînmihaiul Almașului, raion. Huedin, reg. Cluj), din germ. *Urbarium* (lat.), idem. Cf. Dicț. Scriban.

vițășpan³ s.m. „subprefect” (sat. Chizătău, raion. Lugoj, reg. Banat); vițișpan (com. Ghilad, raion. Deta, reg. Banat), din substantivul austro-german *Vizegespan*, cu același înțeles.

vizită⁴ s.f. „prevenție, timpul petrecut de cineva în arest, înainte de a fi judecat” (com. Laura, raion. Rădăuți, reg. Suceava), din austro-germ. *Visite* (Visitation) „percheziție”.

volozman(-i)⁵ s.m. „deputat” (sat. Bocșa, raion. Vatra Dornei, reg. Suceava), din substantivul german *Wahl(s)mann* „alegător, ales” (cf. D. Sanders, *Handwörterbuch der deutschen Sprache*).

În Baia Mare, reg. Maramureș, găsim *volosman*⁶ cu înțelesul de „consiliu comunal”.

К ВОПРОСУ ОБ ЭЛЕМЕНТАХ НЕМЕЦКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В ЛЕКСИКЕ РУМЫНСКИХ НАРОДНЫХ ГОВОРОВ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В лексике румынских народных говоров, особенно в Трансильвании, Банате и в нынешней области Сучава можно обнаружить сравнительно большое количество слов немецкого происхождения, что объясняется специфическими историческими условиями. Употребление этих слов органичено рамками узкой территории. Многие из них устарели и употребляются только людьми старшего поколения, а другие встречаются редко и только в эмоциональной речи.

¹ ALR I, serie nouă, h. 5, p. 76, 284

² ALR I, serie nouă, h. 5, p. 284, 310.

³ ALR III, serie nouă, h. 893, p. 36, 76, 143, 245.

⁴ *Glos. reg.*

⁵ ALR III, serie nouă, h. 892, p. 279.

⁶ CV 1951/3—4, p. 44.

Из австрийской административной речи были заимствованы также некоторые слова латинского происхождения, которые можно легко узнать, благодаря их фонетическим особенностям. Приведенные в статье заимствования из области военного дела, администрации, права, финансов и экономики не были объяснены в существующих работах по специальности, или же не были объяснены в достаточной степени.

Настоящая работа ставит себе целью устранить этот пробел.

BEITRÄGE ZUM STUDIUM DER DEUTSCHEN ELEMENTE IM WORTSCHATZ DER RUMÄNISCHEN MUNDARTEN

(INHALTSANGABE)

Infolge der geschichtlichen Bedingungen lassen sich besonders in Siebenbürgen, im Banat und in der heutigen Region Suceava noch verhältnismässig zahlreiche Wörter deutscher Herkunft im Wortschatz der rumänischen Mundarten nachweisen. Ihre Verwendung ist aber auf einen engeren Raum beschränkt. Viele sind veraltet und werden nur noch von der älteren Generation gebraucht, andere werden selten und nur in gefühlsbetonten Situationen verwendet. Auch einige Wörter lateinischer Herkunft sind aus der österreichischen Amtssprache entlehnt und an ihren phonetischen Besonderheiten erkennbar. Die angeführten Entlehnungen aus dem Bereich des Militärwesens, der Verwaltung, des Rechts, der Finanzen und der Wirtschaft sind in der Fachliteratur bisher nicht erklärt oder ungenügend behandelt worden. Vorliegende Untersuchung will die Lücke ausfüllen.

PREOCUPĂRI PRIVITOARE LA UNIFICAREA ȘI CULTIVAREA LIMBII ÎN TRANSILVANIA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-lea

DE

ȘTEFAN MUNTEANU

Transilvania este, prin Școala ardeleană, leagănul vechilor noastre tradiții filologice. Se știe că spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, lucrările filologice alcătuiau pentru reprezentanții Școlii ardelenе un compartiment al studiilor istorice, în sensul că ele trebuiau să furnizeze argumentele convingătoare pentru oricine despre structura latină a limbii române, ca expresie a descendenței romanice a poporului nostru și a continuității lui istorice neînterupte pe teritoriul Daciei, cu toate urmările politice și culturale care trebuiau să decurgă de aici, în condițiile istorice ale Transilvaniei din această epocă a raționalismului iluminist¹.

Cărturarilor latiniști din generația următoare au ajuns să scrie într-o limbă românească latinizantă și ca fond, prin introducerea unor

¹ Despre Școala ardeleană, vezi D. Macrea, *Lingviști și filologi români*, Editura științifică, 1959, p. 17—78 și idem, *Studii de istorie a limbii și a lingvisticii române*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 8—9.

În legătură cu ideile filozofice ale iluminismului, care au animat preocupările cărturarilor ardeleni în acțiunea de cultivare a limbii, vezi substanțialele contribuții ale lui Adrian Marino: *Iluminiști români și problema „cultivării” limbii* (I) și (II) în *Limba română*, XIII (1964), nr. 5 și 6, p. 467—482, respectiv 571—586.

elemente latine cărturărești, și ca formă, prin scrierea etimologică preconizată de ei. Aceasta însemna ruperea cu tradiția mai veche a limbii noastre literare și încercarea de a o separa de limba vie, ca produs al unei întregi epoci de dezvoltare istorică. Motivarea adusă era refacerea latinității pure a limbii române prin izgonirea elementelor străine, îndeosebi a celor slave, care ar fi corupt-o, și realizarea unității ei ortografice, o dată pentru totdeauna.

Efectele exceselor latinismului aveau să se simtă multă vreme în limba literară din Ardeal (ca și în cea din Principate), mai ales în limba periodicelor. Reacția a venit nu numai din partea scriitorilor de dincolo de Carpați, ca V. Alecsandri, Al. Russo, Odobescu, Titu Maiorescu, Eminescu, Caragiale și alții, dar și din partea celor ardeleni, ca I. Slavici și G. Coșbuc.

În limba publicisticii ardelenesti se crease o situație confuză, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea : pe de o parte persistau latinismele, produs al influenței culturii latiniste, pe de altă parte pătrundeau elemente regionale, ca manifestare a reacției antilatiniste, exprimată în tendința de apropiere a limbii scrise de cea a poporului, potrivit concepției „poporane” a scriitorilor ardeleni din jurul *Tribunei*.

Limba latinizantă a intelectualilor ardeleni era în aceeași măsură și o limbă regională, deoarece cărturarii *Școlii ardeleni* făceau apel la unele elemente vechi, de origine latină, păstrate în graiul lor, din dorința de a le „salva de la pieire” și de a îmbogăți, adică de a reface și pe această cale fondul lexical moștenit al limbii române¹.

Pătrunderea acestor elemente în limba scrisă a periodicelor din Ardeal are însă și o altă explicație. Cultura românească din Transilvania se dezvoltase, datorită situației acestei provincii, în alte condiții

¹ Sint interesante în această privință glosele și comentariile lui I. Budai Deleanu în legătură cu unele arhaisme regionale pe care autorul le pune în circulație în limba *Țiganiadei*, ca de pildă : *luoare* (p. 131), *vie* „trăiește” (p. 134), *deștinde* (p. 251) etc. (Toate exemplele citate trimit la *Țiganiada*, ed. J. Byck, E.S.P.L.A., 1953). Despre *deștinde*, bunăoară, poetul observă că „este cuvînt vechi strămoșesc, puțin acum obișnuit și va să zică *pogoară* sau *să pogoară*”. De aceeași atenție a filologului călăuzit de ideile *Școlii ardeleni* se bucură și unele neologisme de proveniență latină. Despre *onor*, de exemplu, el notează : „*Onor*, adică cinstire, cuvînt lătesc, primit acum mai la toate neamurile încă și la cele a căroră limbă nu purcede de la limba lătescă : cu atît mai mult dară mai vîrtos putem să-l primim noi, fiind limba noastră fiica celei lătescești” (p. 169). Neologismul *predeștinat* („adaptat” din punct de vedere fonetic) este glosat astfel : „este cuvînt lătesc și poetul, neavînd asemenea cuvînt românesc ca să-și tîlmăcească gîndul său au împrumutat de la lătenie” (p. 345).

politice decît cea din România. Lipsa unui centru național politico-administrativ menit să exercite prin autoritatea lui o influență oficială asupra limbii românești făcea ca limba manifestărilor culturale să se situeze în afara unui for diriguitor și normativ ; cu alte cuvinte, cultura se dezvoltă fără intervenția statului, ea fiind apropiată prin forma ei de manifestare — limba — de vorbirea maselor, singurul îndreptar pe care și-l puteau lua reprezentanții scrisului românesc din Ardeal — în afară, bineînțeles, de limba literară din România, în speță a Capitalei, cu care însă legăturile nu erau directe și permanente.

Pe lângă aceasta, limba scrierilor din Ardeal păstra elemente ale influențelor maghiară și germană, rezultat firesc al factorilor culturali — și oficiali — care-și lăsaseră amprenta asupra limbii intelectualilor și mai ales asupra celei scrise. Toate aceste trăsături ale ei îi creaseră o fizionomie aparte care se integra mai anevoie în configurația generală a românei literare, devenită unitară spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și mai ales la începutul secolului al XX-lea prin ortografia stabilită de Academia Română în 1881 și revizuită în 1904.

Limba literară din Ardeal era confruntată deci cu o seamă de probleme care trebuiau soluționate. (Accepția dată aici noțiunii de limbă literară trebuie luată într-un sens limitat de limbă scrisă a producțiilor și manifestărilor culturale din această provincie, adică limba folosită în presă, în actele oficiale redactate în românește, în școlile naționale și în conferințele publice cu caracter cultural). Literatura Ardealului se situa în afara sferei limbii literare luate în discuție aici, deoarece ea se orienta după limba populară, avînd ca model limba scriitorilor de „dincolo de munți“, cu atît mai mult cu cît cei mai de seamă scriitori ardeleni au trecut munții la scurt timp după ce se afirmaseră în literatură. Este cazul lui Slavici, Coșbuc, Goga, Rebreanu.

Începutul secolului al XX-lea se caracterizează printr-o vădită dorință a transilvănenilor de a șterge urmele tuturor acestor influențe și de a se conforma prin scrisul lor normei generale, reprezentată prin limba literară a fraților din România, limbă recunoscută de ei ca fiind mai corectă și putînd servi ca model unic de exprimare îngrijită. Această preocupare îndeamnă pe unii dintre intelectualii ardeleni să examineze faptele paralele din limba periodicelor ardelenesti și cea a periodicelor de dincolo de munți, cu care prilej constatările nu sînt întotdeauna în favoarea acestora din urmă. Din unele exemple prezentate în astfel de cazuri rezultă și un alt fapt care merită să fie subliniat. Este vorba, în unele amănunte cel puțin, de contribuția elementului ardelenesc la constituirea normelor unice ale românei literare moderne.

Acad. Emil Petrovici a arătat, într-un studiu recent intitulat *Baza dialectică a limbii noastre naționale, Limba română*, X (1960), nr. 5, p. 60—78) că alături de subdialectul muntean, care alcătuiește baza limbii noastre literare, și-au dat contribuția, într-o măsură apreciabilă în primul rînd unele elemente ale subdialectului moldovean, după 1861, cînd Bucureștiul devine capitala unică a Principatelor Unite.

Cele cîteva fapte aduse în discuție de autorii lucrărilor la care ne referim în cele ce urmează nu sînt suficiente pentru a demonstra contribuția elementului ardelenesc la crearea normelor unitare ale românei literare. De menționat totuși ortografia diferită a unor neologisme în limba scrisă din Ardeal, anticipînd, prin aspectul lor fonetic, ortografia lor actuală și apoi folosirea unor termeni din anumite domenii de activitate, deveniți azi literari, în locul celor întrebuiințați pînă nu demult în sectoarele de activitate respective.

Deosebit de acest aspect al problemei (asupra căruia vom reveni), ceea ce interesează mai întîi sînt preocupările înseși pentru îmbunătățirea exprimării literare în Ardeal, în vederea integrării limbii scrise din această provincie în româna literară unitară. Materialul pe care ne sprijinim este spicuit mai cu seamă din două periodice ardelenesti *Tribuna* și *Gazeta Transilvaniei*, de la începutul secolului al XX-lea, de către Axente Banciu, autorul unei broșuri intitulate *Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește*?, cu subtitlul *Ardelenisme și alte -isme*, lucrare apărută la Brașov în 1913¹. Alături de aceasta, deși mai puțin interesantă decît prima, este lucrarea *Cîteva îndrumări în dialectul ardelenesc pentru a vorbi și scrie mai corect românește*, de Corneliu Negulescu și Eugen Todoran, cel din urmă, fost profesor la școla normală din Sibiu. Lucrarea apărută la Sibiu a fost tipărită tot la Brașov, probabil în 1919 sau nu mult după aceea, cum rezultă din prefață. Ea a fost recenzată de Sextil Pușcariu în *Daco-romania*, I, 1921, p. 440.

Discuțiile, îndrumările și soluțiile propuse (în mod inegal, adevărat) în paginile celor două lucrări, bazate pe fapte din limba scrisă și din cea vorbită, reflectă o mare varietate de preocupări, o bună cunoaștere a realității lingvistice de dincoace și de dincolo de Carpați și o intuiție clară a perspectivelor de dezvoltare și unificare a românei literare. La aceasta se adaugă dorința și grija autorilor de a veghea

¹ Axente Banciu (1875—1959), fost profesor la Brașov, este, cum se știe, și întemeietorul revistei „Țara Birsei” (Brașov, 1926—1938), în coloanele căreia a publicat o serie de articole judicioase consacrate problemelor de cultivare a limbii.

la păstrarea a ceea ce este specific tezaurului limbii noastre naționale și de a contribui la desăvîrșirea și unitatea ei.

Merită a fi amintite mai întâi considerațiile teoretice ale autorului broșurii *Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește*, formulate în partea introductivă a lucrării, unde se subliniază legătura strînsă dintre conținut și formă în vorbire și însemnătatea practică a acestui fapt. Autorul se întemeiază pe unele observații ale filozofului utilitarist englez Herbert Spencer făcute în lucrarea *Filozofia stilului* cu privire la principiul cheltuirii unei anumite forțe nervoase pentru înțelegerea ideii, principiu căruia autorul îi alătură și pe acela formulat de Gherea (în studiul despre Eminescu) privitor la stimularea forței nervoase în perceperea ideii exprimate prin cuvinte. De aici constatarea că energia psihică trebuie, pe de o parte, economisită, pe de altă parte, stimulată, atîțată „în limitele normalului”: numai atunci înțelegerea ideii va fi completă și clară. Autorul stabilește o justă relație între conținut și formă. Deoarece forma concretă, materială de exprimare a ideilor și sentimentelor este cuvîntul, el reprezintă puntea de trecere — precizează autorul — de la sufletul scriitorului (în cazul limbii scrise) la sufletul cititorului. La cel dintîi, la scriitor, ideea urzește forma, haina; la cel din urmă, la cititor, forma încheagă ideea. „Prin urmare: cu cît va fi forma mai defectuoasă cu atît va suferi mai mult ideea, (ea) neputîndu-se închea în minte după dorința scriitorului” (p. 8). Și invers: „Dacă voim ca vorbele noastre să nu zboare-n vînt, ci să aprindă în mintea ascultătorului *lumina* (subl. aut.) și-n inima lui să trezească *căldura* (subl. aut.) pe care am dori-o, dacă voim ca scrisul nostru să deștepte interesul cititorului, să căutăm a ne exprima într-o limbă frumoasă și corectă, care să nu poată da prilej la interpretări greșite, nici la tulburarea atențiunii ce ne-o cere urmărirea și pătrunderea ideii” (p. 8—9). Afirmațiile sînt ale unui om cu bun simț lingvistic și fără îndoială că ele sînt valabile și azi, în întregimea lor.

Vrednice de luat în seamă sînt și observațiile autorului cu privire la rolul însemnat al ziarelor și al conferințelor publice în acțiunea de cultivare a limbii și de apărare a ei de influențele dăunătoare (p. 10). Autorul propune menținerea mereu trează a interesului pentru discuțiile referitoare la problema limbii: „... să trecem discuțiile privitoare la chestiile de limbă totdeauna calde, la suprafața altor chestii de valoare secundară” (p. 9). Astfel de discuții trebuie să pornească de fa fapte, iar participanții să fie animați de dorința de a contribui la o exprimare mai corectă, mai limpede și mai unitară. Excesele filologilor au împins preocupările de limbă pe un făgaș străin de rostul fundamental al limbii,

care trebuie să rămână un instrument natural și propriu de comunicare. Limba literară nu poate ignora tradiția veacurilor anterioare, cum au crezut filologii (latiniști): „Nația românească... — afirmă autorul — a vorbit și a scris bine și într-un fel (adică unitar, *n.n.*) și înainte chiar de a fi sămânță de filologi pe plaiurile Daciei lui Traian“ (p. 19). Norma exprimării, arată autorul în continuare, trebuie căutată în vorbirea vie, pentru a putea fi acceptată de masele de vorbitori. Datoria filologilor este de a se conforma tradiției care păstrează specificul național al limbii respective, ca expresie a unui șir întreg de epoci de dezvoltare istorică. Datoria filologului este de a veghea la puritatea și corectitudinea limbii, la respectarea normelor generale și nu de a „crea“ o altă limbă.

Atitudinea cărturarului ardelean este în contrast vădit cu radicalismul latiniștilor din generațiile precedente, cum nici nu e posibil de altfel la începutul secolului al XX-lea, când lingvistica noastră pășise de câteva decenii pe drumul unei dezvoltări științifice, după înfrângerea latinismului. Consecințele exagerărilor și erorilor acestuia trebuiau înlăturate și prin contribuția provinciei care le generase.

Lucrarea autorilor de la Sibiu este mai mult un îndreptar cuprinzând liste de cuvinte și construcții ardelenesti care trebuiau evitate într-o bună exprimare literară. Se cuvine să fie subliniată accepția largă pe care autorii o dau, în partea introductivă, noțiunii de limbă literară, considerată drept o formă unitară de comunicare socială: „toate popoarele — citim în paginile introductive — au admis o singură formă în general de [a] vorbi, o limbă „literară“, care este și trebuie să fie una și singură“ (p. 5).

Se recunoaște ca model limba vorbită de oameni instruiți din capitala țării, unde se găsește „areopagul literar, ca și cel științific, artistic etc.“. Această limbă — vorbită și scrisă — este luată ca normă în îndrumările care se dau vorbitorilor limbii române din Ardeal, menționându-se că nu vor fi făcute nici un fel de concesii regionalismelor. Aceeași atitudine fermă se adoptă și față de latinismele pătrunse în limba scrisă din Ardeal, dar și în cea vorbită. Acestea nu pot fi admise numai pentru că „își au originea în limba latină“, de vreme ce nu sînt cunoscute sau întrebuițate dincolo de Carpați. Primirea lor în limba literară ar însemna eliminarea altor cuvinte vechi și comune limbii naționale, dar de altă origine, ceea ce ar echivala cu anularea specificului ei. Pentru a ilustra stadiul limbii literare din Ardeal, la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al veacului al XX-lea, așa cum se reflectă ea în stilul actelor oficiale, se reproduce în copie o adresă trimisă de

comuna Cernașul de Cîmpie unei unități militare din Sibiu, adresa fiind semnată și de preotul comunei respective, pe lângă primar și secretar ¹.

După aceste considerații de ordin teoretic, menite să ilustreze preocuparea unor oameni de cultură ardeleni cu privire la cultivarea limbii literare, precum și principiile în general juste de la care pornesc în această acțiune fermă de a șterge deosebiri dialectale și celelalte elemente (latinisme, germanisme, maghiarisme) prin care limba ardelenilor se deosebea de limba română literară de dincolo de Carpați, să trecem la prezentarea cîtorva fapte. Ne vom opri mai ales asupra acelor care pun în lumină, pe de o parte, contribuția graiului ardelean la crearea normelor unice ale românei literare, din punctul de vedere al stărilor de lucruri actuale; pe de altă parte, vom sublinia cîteva din problemele mai deosebite luate în discuție de autori, probleme care prezintă interes și astăzi sub același aspect al respectării normelor unei exprimări corecte, literare. Ne vom referi doar la cîteva fapte de ordin fonetic, lexical și sintactic analizate de autorii lucrărilor.

În prima din lucrările amintite, *Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește*, autorul atrage atenția asupra deosebirilor de accent dintre graiul ardelean și limba literară, socotind neliterară accentuarea din vorbirea ardelenilor; corect este să se accentueze nu *cîneva*, *cêva*, *cîtva*, ci așa cum se accentuează în România *cinevă*, *cevă*, *cîtvá* (p. 22). Totuși, în unele cazuri, crede A. Banciu, accentuarea literară nu este cea obișnuită în vorbirea muntenească, și în cea curentă în o parte din graiurile din Ardeal, ca de ex. în ard. *acólo*, față de munt. (și mold.) *acoló*, ceea ce nu corespunde întrutotul adevărului; tot așa se accentua *academie*, *ceremonie*, în limba oamenilor instruiți din Ardeal (ca și în

¹ Iată textul adresei: „Atestat de la Antistia Comunală. Prin carele antistia comunală din oficiu adevărește că Veselina Bordaș născută Sandor din comuna aceasta are mare lipsă, barem pe o lună, de unicul său fiu: Petre Bordaș, acum soldat în Sibiu la Grăniceri R. 4; deoarece:

1) Mamă-sa singură fiind, neavînd nici servitoare, căci nu primește nici pre (a) bani mulți, — nu poate în toamnă nimic lucra în economia („gospodăria“) ei de 24 jughere mai ales la semănatul de toamnă urgent avînd lipsă de fiul său încrederea de lipsă și lucrul care numai un bărbat îl poate.

2) Chiar în folosul aceluși soldat e să se samene locul acela, căci e moșia lui, din care are să trăiască în anul ce vine — mamă-sa fiind bătrînă și neputincioasă.

Intru adevărea cărora, — spre a primi acel soldat concediu de cel puțin — 30 (trei zeci) zile în cel mai scurt timp, dăm acest atestat.

Cernașul de Cîmpie în 28 Septembrie 1919“ etc.

limba literară actuală), față de *académie*, *ceremonie*, dincolo de munți¹. Din punct de vedere fonetic, ardelenii înclinau pentru rostirea *fals*, *falsifica*, cei din România pentru *fals*, *falsifica* (deși, pe de altă parte, în Ardeal era curentă rostirea cu *ș* a neologismelor: *ștudiu*, *ștudent*, *ștație*, sub influența germană). Luînd ca model fonetismul muntenesc, Axente Banciu crede că limba literară trebuie să opteze pentru varianta fonetică muntenească *schinteie* în loc de *scînteie*, pe care o încadrează greșit în aceeași categorie cu fonetisme ca *sîlă* — *sîlă*, *stînge* — *sînge*. Avem a face cu un fenomen de literarizare, discutat de G. Istrate — pentru secolul al XIX-lea — în studiul *O problemă controversată: literarizarea*, (Studii și cercetări științifice — filologie), an. VII (1956), Iași, fasc. I, p. 1 și urm.

Deosebiri importante existau și în pronunțarea neologismelor. Dacă forme ca ard. *cvitantă* pentru *chitanță*, *cvalitate*, pentru *calitate*, *fotografa* pentru *fotografia*, *tracta* pentru *trata* au fost respinse de limba literară, în schimb altele, folosite în limba scrierilor din Ardeal, au devenit azi forme literare. Așa sînt *abundent*, față de *abondent* (folosit frecvent în limba literară din România acelei epoci), tot astfel *complet(ez)* față de *complect(ez)*, *corupe* față de *conrupe*, *dans* față de *dant*, *psihologie*, față de *psicologie* etc. (p. 35—39, *passim*)².

De remarcat unele deosebiri morfologice mai importante asupra cărora atrage atenția filologul de la Brașov, cînd se referă la genul și forma corespunzătoare a unor substantive din limba publicisticii, din București și Iași, cît și în cea din Ardeal. Așa sînt *aplauzul*, *flegmul* („temperament flegmatic“), *plictisul*, *seriosul* etc., calchiate toate — unele ca gen (*plictisul*, *aplauzul*), altele și ca formă (fr. *le flegme*, *le serieux*) după limba franceză. Această situație caracteristică în special limbii scrise din Muntenia și Moldova acelei epoci, dă prilej autorului să facă următoarele reflecții: „Cu mare mîhnire trebuie să constatăm aici, că de-o vreme-ncoace nu numai ziarele noastre, dar și cele mai bune reviste literare din România, în al căror simț pt. (sic) limbă avem noi ardelenii mare încredere, și în urma aceasta, limba între-

¹ La baza actualei pronunțări: *académie*, *ceremonie* stă însă, ca și în cuvintele asemănătoare împrumutate din limbile apusene (*drogherie*, *periferie* etc.), modelul pronunțării din franceză, care coincide cu pronunțarea românească din cuvinte ca *fierărie*, *florărie*, *pietrărie* etc.

² Autorul se sprijină în lucrarea sa pe citate spicuite din *Românul*, *Viața românească*, *Gazeta Transilvaniei*, *Tribuna* etc. făcînd trimiterile cuvenite, pe care nu socotim necesar să le reproducem.

buițată de aceste reviste o considerăm ca o busolă în orientarea noastră atât de anevoiasă în împrejurările maștere în care trăim, și aceste reviste zic, adăpostesc în coloanele lor — și prin aceasta le împrumută oareșcum autoritatea, de care se bucură ele — și le dau bilet de liber parcurs unor formațiuni nouă, volnice, fără nici o trebuință“ (p. 53—54).

Dintre deosebirile lexicale care prezintă interes pentru limba literară actuală sînt de relevat mai ales cele din terminologia școlară.

Limba literară a eliminat terminologia didactică, utilizată oficial în școlile românești din Ardeal, înainte de 1918, ca examen *verbal* („oral“), *scripturistic* („scris“), ore *scuzate* („motivate“), *stipendiu* („bursă“), *a propune* („a preda o disciplină — deși acesta din urmă se aude încă des în școlile din Ardeal) etc., dar a păstrat numirea *inspector școlar* (în loc de *revizor școlar*¹, folosită în România dinainte de primul război), iar după Reforma învățămîntului din 1948 s-a revenit la unele denumiri, ca *examen de maturitate* pentru *bacalaureat* — luat din terminologia școlară mai veche folosită în Ardeal.

Valoroasă este și ideea combaterii excesului de neologisme care nu sînt neapărat necesare limbii literare, de vreme ce se pot găsi corespondente în limba literară. „Dintre neologisme — observă autorul — numai acele sînt de admis în limbă pentru care nu avem echivalente în limba populară“ (p. 117). Potrivit aceleiași atitudini, sînt condamnate calcurile frazeologice după limba germană, frecvente nu numai în limba conversației (și în cea scrisă) din Ardeal, dar și în Muntenia și Moldova — expresii care se aud de altfel și azi în limba curentă. Așa sînt: *te fac atent* (germ. *ich mache dich aufmerksam*) corect e — precizează autorul — *îți atrag atenția*; *nu sînt în clar* (germ. *ich bin nicht im klaren*) corect este *nu cunosc, nu-mi este clar*; *a lua loc* (germ. *Platz nehmen*); *mulțumesc frumos* (germ. *ich danke schön*)².

Din aceeași tendință de a contribui la cultivarea limbii izvorăsc unele considerații ale autorului în legătură cu folosirea corectă a construcțiilor sintactice, ca de pildă întrebuintarea adjectivului posesiv *său* și a pronumelui *lui* ca atribute ale substantivului: primul se referă la

¹ Însărcinat cu controlul școalelor primare dintr-un anumit județ. *Inspectorii* în România sînt peste mai multe județe (nota autorului).

² Unele din acestea se pot explica și prin influența paralelă a limbii maghiare, ca de exemplu *mulțumesc frumos* (magh. *köszönöm szépen*). La exemplele de mai sus se adaugă formulele de salut, azi învechite, dar foarte vii pînă nu demult: *am onoarea* (germ. *ich habe die Ehre*); *respectele mele* (germ. *meine Hochachtung*) etc.

subiectul propoziției, precizează autorul, celălalt nu. Exemplele care se se dau dovedesc că autorul cunoaște întrebuințarea acestor construcții, așa cum o folosesc cei mai buni scriitori și cum de altfel este recomandată și de către lingviști¹. De asemenea, este de remarcat observația autorului că în expresia „un pahar *de* apă“, apărută de autorul lucrării, prepoziția *de* arată măsura, cantitatea și nu materia, ca și în expresiile echivalente „un pumn *de* sare“, „un kilogram *de* carne“ etc. De aceea, notează autorul, nu este corect să se spună „un pahar *cu* apă“ numai pentru motivul — aparent și neconvincător — că ascultătorul ar putea înțelege într-o astfel de expresie că e vorba de „un pahar *de* (adică *din* apă, ca materie“) așa cum spunem „scîndură *de* brad“, „făină *de* grâu“, adăugăm noi.

Evident că nu putem subscrie la toate afirmațiile făcute de autorul lucrării care, în zelul său de a „purifica“ limba română — în special cea din Ardeal — de tot ce i se pare nefiresc, ajunge la exagerări. El se ridică în numele unui conservatorism rigid, împotriva formelor a *ține*, a *menține*, a *susține*, trecute de la conjugarea a II-a (a *menține* etc.) la a III-a, deși recunoaște că fenomenul e răspîdit în limba literară, ceea ce explică și „rezistența“ acestor forme pînă în vremea noastră, cînd au devenit forme literare adoptate de normele ortoepice și ortografice. Axente Banciu, deși dovedește un ascuțit simț lingvistic, se îngrijorează că mîine-poimîne am putea auzi vorbindu-se de a *rămîne*, a *tace*, a *place*, (ceea ce s-a întîmplat cu a *rămîne*, devenit formă literară) ca și cum trecerea acestor verbe de la o conjugare la alta — proces firesc, cu rădăcini mult mai vechi în istoria limbii române — ar putea dăuna cu ceva înțelegerii în românește.

Surprinde apoi în această broșură tonul uneori zeflemisitor și înclinarea spre un anumit gen de polemică în materie de limbă, atitudine care nu era dictată de caracterul scrierii, cu atît mai mult că ea merge împreună cu supraevaluarea, alteori, de către autor a materialului de limbă popular adus în discuție, în sensul că autorul nu socotește întotdeauna necesare selectarea și ceea ce s-ar putea numi literarizarea acestui material.

Autorii celei de-a doua lucrări își propun un scop mai modest și exclusiv practic, acela de a contribui la îmbunătățirea exprimării literare în Ardeal, după unirea din 1918. Potrivit acestui scop ei stabi-

¹ Vezi acad. I. Iordan, *Limba română contemporană*, 1956, p. 384.

lesc, după considerațiile introductive, câteva liste de cuvinte : a) care se găsesc exclusiv numai (sic) în „dialectul ardelenesc“ ; b) cărora „li se dau (sic) în Ardeal alt înțeles decît cel din limba literară românească“ și c) care au suferit modificări în vorbirea ardeleană. Urmează apoi un capitol de sintaxă, intitulat *Expresii și construcții vicioase* luate din graiul ardelean și din stilul actelor oficiale, construcții de tipul „să-i spui că ce a fost“, „aflu de bine a comunica celor în drept“, „el caută bine afară“ („arată bine“, după germ. *aussehen*) etc. Sînt reproduse apoi regulile ortografice ale Academiei Române (1904) și, în sfîrșit, se adaugă un glosar de neologisme („cuvinte radicale introduse de curînd în limba română“).

Explicațiile autorilor sînt, în general, juste, atît din punct de vedere semantic cît și sintactic. Sînt considerate neliterare cuvinte vechi populare ca, de pildă, *curechi*, *galițe*, *nat*(ul), *vîrtos* (în expresia „cu atît mai vîrtos“), *lotru*, *vîpt* („hrană“) ca și latinismele de felul lui *a succede* („a reuși“), *a absta* („a nu lua parte“, „a renunța“), (îmi) *compete* („mi se cuvine“, „îmi revine“ : acest drept îi *compete* numai lui) etc., care se pot auzi încă și azi în limba unor intelectuali ardeleni de formație mai veche.

Din păcate, cu toată intenția bună a celor doi autori, lucrarea satisface numai într-o anumită măsură scopul practic pe care-l urmărește. Scrisă în grabă, ea surprinde pe cititor prin mulțimea greșelilor de tipar, trecute în lunga *Errată* de la sfîrșitul cărții.

Relevînd meritele lucrării, S. Pușcariu observă, în recenzia amintită din *Dacoromania*, că pentru o astfel de carte „e nevoie de timp, de mai multă critică și mai ales de acel simț fin și sigur pentru limbă pe care trebuie să-l aibă cel ce se încumetă a da altora sfaturi cum să scrie și să vorbească bine și frumos“.

Chiar așa stînd lucrurile, *Îndrumările* celor doi autori de la Sibiu umpleau un gol și răspundeau unei dorințe de cultivare a limbii române din Transilvania. Naivitățile și greșelile, judecate pe drept cu severitate de S. Pușcariu, erau totuși inerente în împrejurările în care apăruse lucrarea.

Cele două lucrări amintite, din care am spicuit doar câteva idei și fapte, sînt o dovadă a preocupărilor largi depuse de intelectuali ardeleni (în general profesori) în legătură cu acțiunea de îmbunătățire a exprimării orale și scrise în provincia care dăduse filologi de seamă

și care îndepliniseră, la vremea lor, o datorie patriotică, pe care trebuiau s-o continue, în alte condiții, succesorii lor mai modești, dar apropiați de cerințele epocii lor. Ideea de limbă literară unitară și îngrijită, realizată după modelul celei întrebuințate în capitala țării, alcătuiește principiul fundamental în discuțiile purtate cu suficientă competență și cu pasiune de acești intelectuali. Nimic din radicalismul purist nu străbate în paginile scrise, în general, cu măsură și cu simțul răspunderii de acești cercetători azi aproape necunoscuți. Semnificativ este faptul că preocupările de exprimare literară atinseseră la începutul secolului al XX-lea un cerc mai larg și că răspundeau unor cerințe reale și unei dorințe a oamenilor instruiți din Ardeal de a se integra prin limba vorbită și scrisă în ritmul dezvoltării limbii naționale, reprezentată prin varianta ei cea mai desăvârșită, limba literară.

О НЕКОТОРЫХ РАБОТАХ, ПОСВЯЩЕННЫХ УНИФИКАЦИИ И КУЛЬТУРЕ ЯЗЫКА В ТРАНСИЛЬВАНИИ В НАЧАЛЕ XX-ГО ВЕКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор представляет две работы, появившиеся в начале XX века в Трансильвании: работу Аксенте Банчу «*Cum vorbim și cum ar trebui să vorbim românește*» (1913), а также совместную работу Корнелиу Негулеску и Эуджена Тудорана «*Cîteva îndrumări în dialectul ardelenesc pentru a vorbi și scrie mai corect românește*» (1919), в которых рассматриваются вопросы развития румынского литературного языка в Трансильвании. Авторы названных работ берут в качестве образца литературный язык публикаций Ясс и Бухареста, выступая против использования диалектных элементов и против иностранного влияния в языке публицистики и в стиле официальных документов Ардяла. Эти работы свидетельствуют об интересе, который проявляла интеллигенция Трансильвании к вопросам румынского языка, они отражают стремление преодолеть следы латинистских влияний путем приобщения литературного языка Трансильвании к нормам румынского литературного языка, так как они сложились к концу нашего века.

PREOCCUPATIONS CONCERNANT L'UNIFICATION ET L'ESSOR
DE LA LANGUE EN TRANSYLVANIE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

(RÉSUMÉ)

L'auteur présente deux travaux, parus en Transylvanie au début du XX^e siècle, l'un par Axente Banciu, *Comment on parle et comment on devrait parler le roumain* (1913), l'autre par Corneliu Negulescu et Eugen Todoran, *Préceptes concernant le dialecte de Transylvanie afin de parler et d'écrire le roumain correctement* (1919), qui mettent en discussion des problèmes concernant la langue littéraire roumaine de Transylvanie. Les auteurs de ces travaux suivent le modèle de la langue littéraire des publications de Bucarest et de Jassy, s'opposant à l'utilisation des éléments dialectaux et des influences étrangères dans la langue des publications et dans le style des documents officiels. Ces travaux montrent l'intérêt manifesté par les intellectuels de Transylvanie pour les problèmes de la langue roumaine et leur tendance d'effacer les traces des influences latinistes par l'intégration de la langue littéraire de Transylvanie dans les normes de la langue roumaine littéraire de ce siècle.

UNELE ASPECTE ALE RELAȚIEI DINTRE ETIC ȘI ESTETIC ÎN FOLCLORUL MUNCITORESC

DE

ION ILIESCU

Creația folclorică a clasei muncitoare ocupă în tezaurul literaturii noastre populare un loc de seamă. Întrucât relația dintre bine și frumos constituie o coordonată fundamentală a folclorului și o trăsătură de seamă a celui muncitoresc, ne propunem să discutăm unele aspecte ale problemei, nădăjduind că prin aceasta se va elucida mai bine atât conținutul moral-estetic în primul rînd, cît și caracterul artistic al creațiilor populare muncitorești. Vom folosi ca material documentar bucățile publicate în culegerile și colecțiile noi, cele din presă, precum și unele creații ale minerilor culese de autor, creații care, de altfel, fac parte integrantă din folclorul muncitoresc¹.

Deoarece pentru învățătura marxistă valorile etice și estetice nu sînt opuse ostentativ, cum apar de pildă în estetica lui Croce vom încerca să cercetăm raportul dintre frumusețea a ceea ce se apreciază ca bun și moralitatea frumosului, așa cum apar ele în creația folclorică a acestei clase în atac. În folclorul nostru în general și de asemenea

¹ G. Heilfurt (R.F.G.), într-o comunicare susținută la Praga, socotește „cîntecul minerilor ca baza istorică pentru cultura muncitorească”. Vezi *Revista de folclor*, 1961, nr. 3—4, p. 94. De asemenea T. Balș consideră că folclorul minerilor e una din minele de aur care „se trage din marea comoară a cîntului popular muncitoresc”, v. *Lucea-țărul*, nr. 24 din 15. XII, 1961.

în cel muncitoresc, se exprimă nu anumite norme morale sau moralizante, ci chiar voința morală a proletariatului într-o formă capabilă să ne emoționeze. Faptul este valabil și pentru conținutul estetic.

De aceea acceptăm observația că în creația populară „nu există vreun cod precis formulat de norme etice și estetice, de principii teoretice întreprietate”¹. Valorile de bine și frumos sînt „reprezentate sub formă de imagini concrete”². Este firesc în acest caz să considerăm că frumoase vor apărea în creația muncitorilor faptele, caracterele, acțiunile, lupta etc. într-un cuvînt morala vie, în imagini. Frumosul, ca și binele, apar astfel transfigurate artistic în conținutul cîntecelor muncitorești. Fără a pierde din vedere acest fapt cercetarea noastră se va referi nu atît la modalitatea artistică de exprimare, la frumusețea formei, ci în primă ordine la conținutul moral-politic, la frumusețea vie a faptelor.

Încă de la primele manifestări, folclorul muncitoresc a fost un sensibil seismograf al sentimentelor și idealurilor morale și social-estetice ale acestei clase.

Binele și speranța într-o viață omenească însă nu au putut fi obținute în cadrul societății capitaliste. Traiul întunecat al omului necăjit, munca istovitoare și exploatarea etc. exprimau conturul general al realității din viața apăsătoare a muncitorilor. Constatarea se amplifică treptat cu o serie întreagă de fapte și revoltătoare nedreptăți. Într-o baladă minierească viața mizeră este atît de dureroasă încît, pînă și pe calea creației sînt revendicate condiții elementare de trai :

Strigă foamea-n noi, da strigă
Cere-un zdruș de mămăligă
Și o pită în ori ce casă
Să avem cînd stăm la masă.

(Culeasă de Ana Soit
de la Singereanu I., Uioara)

Izvorul principal care alimentează valoarea acestor versuri este, în afară de orice îndoială, sinceritatea adevărului. Pe de altă parte exprimarea sobră, sinceră ne impresionează și ne mișcă adînc.

Nedreptăți umilitoare transpar și din versuri ca :

Și ne bate cu cravașa
Și ne spintecă cămașa³

¹ Belik, *Motive etice și estetice în basmul popular rus*, Analele româno-sovietice, filozofie, nr. 2, 1962, p. 47.

² *Idem.*

³ Dintr-o colecție personală, aflată sub tipar.

în care se condamnă asemenea practici. Cu toate că prin conținutul lor faptele ne vorbesc de lucruri total inumane, prin modalitatea lirică de comunicare, versurile reușesc să determine în ascultător o reacție afectivă de îndurerare dar în același timp și de condamnare a unor asemenea practici. Prin aceasta însă calitatea artistică sprijină mai convingător conținutul cu adevărat moral.

În versul popular al proletariatului exprimarea urii împotriva nedreptății și a moralității celor care asupreau, însemna implicit apărarea frumuseții demne pe care o schițează artistic simțirea pe deplin morală a celor asupriți. Evaluarea morală care este sugerată pretutindeni în versul muncitoresc este îngemănată cu cea estetică.

Fie că se redă prin imagini artistice un anumit conținut moral, fie că se sugerează direct sau mijlocit o anumită reprezentare estetică, în versul muncitoresc se exprimă o atitudine partinică a subiectului (colectivitatea creatoare) față de realitatea urită a strîmbei orînduirii capitaliste.

Încă în cîntecele de început, creatorul popular blestema viața din fabrică.

Trandafir crescut în crîng
Arde-te-ar focul Wheeling
Mult ești negru, afumat,
De fabrici împresurat;
Mult ești *negru și urît*
Pe mulți ai nenorocit !¹

În condițiile societății bazate pe proprietatea privat-capitalistă, munca devine și ea urită. Minerului i se părea în trecut, urît și de nesuportat „iadul de sub pămînt“.

În strînsă legătură cu realitatea urită a ambianței sociale apare exprimat în folclor tragismul vieții apăsătoare. Faptul este mărturisit în numeroase versuri.

Războiul, crizele, șomajul dar mai ales măsurile de represiune pe care asupritorii le luau atunci cînd muncitorimea protesta, sînt tot atîtea izvoare ale tragicului :

Tristă fuse viața copilașilor
Nu-și mai văd, sărmanii,
Pe părinții lor.²

¹ *Folclor din Transilvania*, vol. I., București, E.P.L. 1962, p. 224.

² *Revista de folclor*, Nr. 1—2, 1961, p. 19.

În acest exemplu — îndurerarea și afecțiunea comunicate explicit, într-un cuvânt tragicul se asociază nu cu idealul de frumos ci cu uritul sugerindu-se că viața în aceste condiții este neplăcută și grea.

Acumularea continuă a nedreptăților îi conduc pe muncitori la ideea că ei vor trebui să-și facă singuri dreptate.

Într-o fază de început, muncitorul proaspăt angajat în întreprinderea capitalistă, socotea că în mod individual poate să-și rezolve situația :

Să-mplint brișca-n cineva
Lilioară, lilioară
Ce dreptate ne-o scurta
Lilioară, lilioară
Și din plată ne fura
Lilioară, lilioară.

(*Trei cocoși roșii cîntară*. Culeasă de I. Iliescu și A. Soit de la Tioc Grasin, Roșia Montană, reg. Cluj).

Criteriul dreptății se corelează organic cu binele și frumosul.

Înțelegînd imoralitatea furtului muncii străine practicat în societatea cu clase, minerul declara deschis și hotărît :

Domnule jandar, mă jur
Niciodată pita altuia *n-o fur*
Dar dreptatea, *dar dreptatea aș fura*
Și-aș împărți la toată lumea.

(Moldovan L., Deva)

Sînt consemnate în aceste versuri convingerile înaintate și normele morale, care tocmai prin justetea conținutului omenesc devin parte componentă a vieții spirituale pentru colectivitatea celor ce suferă.

În versurile citate mai sus „furtul dreptății“ ne apare ca un act pe deplin moral și frumos. E o acțiune prometeică aceea de a fura dreptatea pentru ca s-o împarți în mod echitabil celor mulți și avizi de ea. Este, credem, în acest caz, un exemplu al frumuseții morale a muncitorului așa cum se concretiza ea în primele creații minerești. Și din nou sinceritatea — de data aceasta — comunicată sub jurămint relevă și alimentează fiorul estetic al frumuseții umane. Mai reținem tot odată că prin repetarea gradat — ascendentă a hotărîrii de a comite un asemenea act umanitar — versurile ne impresionează și educă profund. Desigur, acțiunea individuală justificată de condițiile vitrege din societatea capitalistă nu putea să ducă la soluționarea situației. Calea adevărată a rezolvării problemelor vitale pentru toți oamenii

muncii va fi nu răzvrătirea sau acțiunea individuală, ci lupta organizată și unită.

Înțelegerea profilului moral al truditorului din fabrici și uzine ne obligă de fapt a insista asupra temelor și aspectelor în care se relevă vizibil frumusețea oamenilor muncii. Dacă în lirica sătească, așa cum bine s-a observat, țaranul „nu cîntă pe alții, ci se cîntă pe sine”¹, în creația muncitorească dimpotrivă, persoana întii plural, revendicările și normele colectivității, doleanțele grupului, idealurile maselor etc., apar pe primul plan. În consecință, etica normelor colectivității va fi indiciul fundamental al profilului moral-estetic.

Vrem să fim cu toți egali
Și la muncă și la trai².

Etica egalității muncitorești, a dreptății, libertății este în fond etica frumuseții adevărate. Într-un număr apreciabil de creații populare, muncitorul își exprimă năzuința fierbinte pentru libertate, dreptate socială, dorința de a trăi prin muncă cinstită.

Cîntecul revoluționar, creație cu trăsături distinctive față de folclorul tradițional, va exprima cu mai mare hotărîre și optimism necesitatea unui ideal înalt, realizat prin unire și luptă :

Lăsați întristarea și grija deoparte,
Nu pierde pămîntul dacă vom muri,
Luptăm pentru marea și sînta dreptate
Ideal care lumea va întineri³.

Versurile acestea ne solicită să clarificăm două importante probleme și anume : solidaritatea, unirea, ca element obiectiv nu numai al moralității, ci și al frumuseții umane, precum și problema luptei care nu este o noțiune incompatibilă pentru categoria de frumos.

Ideea unirii (a armoniei colectivității muncitorești) ar putea fi bogat ilustrată, deoarece ea apare la un număr mare de creații. Condițiile materiale și politice ale proletariatului au impus cu necesitate organizarea și unirea, fapt care s-a răsfrînt și în planul creației.

¹ I. C. Chițimia, *Probleme ale realismului în folclor*, Studii și cercetări de istorie literară și folclor, nr. 3—4, 1962, p. 634.

² *Flori alese din poezia populară*, Biblioteca pentru toți, 1960, p. 383.

³ C. C. Ghenean, *Contribuție la istoria relațiilor muzicale româno-ruse și româno-sovietice*, Probleme de muzică, 1961, nr. 3.

Chemarea la unire era indirect un îndemn sau un prim pas la luptă. Cele două idei, unirea și lupta, nu se pot disocia. Sugestivă în această direcție este următoarea strigătură a minerilor :

Hai mineri să *ne unim*
Fericirea să *clădim*
Cu palmele, cu dinții
Să *mișcăm* din loc sfinții.

Culeasă de I. Iliescu și A. Soif
(Moldovan L., Deva)

În adevăr, aceste realizate versuri și altele asemănătoare lor, constituie „o veritabilă transpunere pe plan artistic, a spiritului de solidaritate internațională a proletariatului”¹.

În aceste versuri idealul de a construi o viață nouă este exprimat într-o aleasă haină poetică. Muncitorul vorbește despre faptul că fericirea se „clădește” prin muncă, „cu palmele” și prin efort colectiv „cu dinții”.

De asemenea, înlăturarea claselor dominante — o idee politică — este convingător exprimată printr-o realizată alegorie în care muncitorul e chemat să miște „din loc sfinții”. În haina frumuseții și a poeziei moralitatea și ideologia nouă au putut fi mai ușor însușite și de către oamenii muncii (rațional, expresiv, senzorial dar și efectiv).

Pe de altă parte exemplul citat învederează faptul că armonia colectivului unit, atât de specifică muncitorimii, constituie o forță care îndeamnă și dă putere în activitatea revoluționară. Unitatea de luptă a proletariatului, frumoasă prin elementul de armonie, se leagă organic de idealul social-estetic și moral, de țelul unei noi societăți. Activitatea revoluționară, entuziasmul și abnegația, optimismul și umanismul socialist ca trăsături morale, de caracter ale muncitorimii noastre sînt apreciate totodată ca fiind și frumoase.

Dar dacă se acceptă ușor ca fiind frumoase, ideea unei societăți armonioase (fără clase și fără exploatare, cu drepturi și libertăți depline etc.), în problema căii de realizare a acesteia, adică a luptei revoluționare, se va pune întrebarea ce relație poate exista între frumos și luptă ? În această direcție o idee de preț ne-a fost sugerată de lucrarea *Despre frumos*, în care citim : „Lupta însăși este inclusă în acțiunea

¹ V. D. Nicola, *Vechi cîntece muncitorești revoluționare*, Revista de folclor, 1961, p. 16, nr. 1—2.

de armonie, atunci cînd această luptă duce cu adevărat viața înainte¹. În consecință noțiunile de luptă și armonie, de frumos ca activitatea revoluționară, nu numai că nu sînt incompatibile, dar se și cer corelate dialectic. Acceptînd drept frumoasă năzuința către o viață mai bună, muncitorimea admite implicit și necesitatea luptei ca izvor al vieții și al tuturor frumuseților. Opunîndu-se exploatării, capitalului, războaielor de cotropire etc., adică împotriva a ceea ce este urît și dăunător vieții, proletariatul luptă pentru frumos.

Valoarea ideologic-estetică a folclorului muncitoresc constă tocmai în faptul că această creație conține și răspîndește germenii luptei, că este arta care are funcția „de mobilizare și îmbărbătare la luptă”². Faptul e mărturisit chiar de cîntec :

Și așa, în orice seară
Cu foamea-n noi luptăm,
Mai stăm prin „Haș” și-n fiare
Dar rîdem și cîntăm¹.

O dată cu apariția unui partid de tip revoluționar, pe măsură ce conștiința socialistă însușită de masele de muncitori devenea o forță materială și în cîntecul muncitoresc tema luptei căpăta un țel mai precis formulat. Fără a înmulți exemplele bogate în acest sens putem conchide că pentru creația folclorică a clasei muncitoare, terenul de interferență între ceea ce se apreciază ca frumos, moral și politic, este lupta.

În voi stăi puterea, în inimi mînia
Uniți fiți muncitori și țărani !
Ridicați pumnii, porniți bătălia,
Zdrobiți pe stăpînii tirani².

Conținutul moral se îmbină armonios cu trebuința de frumos în lupta pentru țelul construirii societății socialiste. „Frumosul este viața”, cum spunea Cernișevski și frumoasă este lupta pentru viață, sînt idei care concentric se întregesc :

Să ardă lumea veche, surpată de muncină,
De crime, de osînde, de jaf și nedreptate,

¹ N. A. Dimitrieva, *Despre frumos*, 1963, p. 46.

² *Revista de folclor*, 1961, p. 12, nr. 1—2.

³ *Spre lumină*, Culegerea alcătuită de E. Cernea, N. Rădulescu, T. Pintean. Ed. muzicală, 1964, p. 163.

⁴ *Revista de folclor*, nr. 1—2, 1963, p. 17.

Și-nvingători puternici, căliți în grea furtună
Clădiți o lume nouă și dreaptă-n libertate :¹.

În viața socială, frumosul reprezintă lupta pentru fericirea poporului, pentru societatea armonioasă în care omul să poată trăi eliberat de lanțurile inegalității. Remarca făcută de esteticienii marxiști că „aprecierea estetică a fenomenelor vieții sociale este legată de criterii politice și etice, într-o măsură mai mare decât aprecierea estetică a altor fenomene ale realității”², este perfect valabilă și pentru conținutul cântecului muncitoresc. Noua societate ca sursă a tuturor valorilor (morale, estetice, politice, materiale) constituie țelul principal al activității proletariatului. De aceea și în creația muncitorilor, năzuința către o viață superioară, fericită și frumoasă ocupă un loc de seamă. În sprijinul acestei afirmații aducem un exemplu deosebit de grăitor. Într-unul din cântecele revoluționare ale minerilor se spune :

Sus pumnii, ciocanele
Să-mpărțim noi soarele
Strop de strop în orice casă
Să avem viața frumoasă !³

Viața fericită, criteriul fundamental al frumuseții și moralității se poate realiza doar prin luptă. Observăm în versurile citate că acțiunea nu se duce în numele îngust al unor indivizi, ci în numele colectivității, al poporului. Împărțirea soarelui „strop de strop”, simbol pentru înțelegerea socialistă a vieții armonioase dovedește din plin moralitatea și frumusețea conținutului de idei umanitare. Totodată subliniem și marea forță artistică a formei în care se comunică aceste idei. Chemarea la luptă redată expresiv prin acea ridicare a pumnului dar și a forței ciocanelor, simbolul accesibil și sugestiv, împărțirea soarelui adică a fericirii, năzuința către „o viață frumoasă” — sobru și clar exprimată — toate acestea sînt elemente care contribuie armonios la constituirea valorii estetice. În plus în versurile citate se relevă cît se poate de bine atît importanța acțiunii și a faptelor morale pentru frumusețe cît și semnificația practică a vieții frumoase pentru moralitatea noii societăți. Idealul estetic și realizarea umană adusă de

¹ *Spre lumină*, p. 91.

² I. Morev, *Sistemul categoriilor estetice*, Editura științifică, București, 1963, p. 179.

³ I. Iliescu, A. Soit, (*Sus — la gura gloriei*), *Luceafărul*, nr. 24 din 15 decembrie, 1961, p. 10.

noua societate se concretizează tot mai clar. Sub influența ideologiei marxiste, conștiința revoluționară a creatorilor materializează plastic ideea dictaturii proletariului.

România dezdrobită
Pînă la hotar
Va fi mîndru cîrmuită
Tot de proletar¹.

Noua formă politică de conducere în stat, apare în opoziție ireductibilă față de vechi, de ceea ce era moralmente hidos iar din punct de vedere estetic, respingător :

Nu mai vrem stăpîni despotici !
Nu mai vrem stăpîni barbari !
Să ne cîrmuim noi singuri
Azi sîntem destul de tari².

Sub acțiunea presantă a condițiilor grele din capitalism, conștiința maselor țărănești suferă și ea același proces de revoluționare. Astfel, în creațiile sătești, revendicările politice își fac loc tot mai des fiind totodată strîns corelate cu idealul de frumos.

Țărani din România Mare
Veniți cu toți să ne unim
Și-un viitor frumos de aur
Noi astăzi să ne făurim³.

În folclorul muncitoresc reținem faptul că frumosul, binele și lupta pentru obținerea lor sînt strîns legate în încrederea și triumful în ceea ce este progresist. Eroismul și spiritul de sacrificiu dar mai ales voința dîră și faptele curajoase se armonizează unitar în cadrul acțiunilor revoluționare.

Valorificat estetic și totodată moral, optimismul este un izvor de încredere, o forță.

Iar dacă-i spinoasă cărarea
Și negru ți-e traiul trudit
Nu-ți pierde speranța fii tare
Crează-ți un nou răsărit⁴.

¹ *Spre lumină*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Marș al ligii țăranilor din Moldova*, Horia, Deva, nr. 22, p. 4.

⁴ *Spre lumină*, p. 140.

În procesul transformărilor revoluționare are loc dialectica convertirii tragicului în direcția luminoasă a perspectivelor : *Din jertfe și chinuri cresc noi temelii*¹. Patosul moral și visul nobil al victoriei însuflă muncitorului încredere.

Fie drumul plin de pietre
Nu vă speriați copii !
Au murit atîți în luptă
Dar mulți sîntem cei vii².

De la atitudinea optimistă la cea satirică sau chiar veselă nu este o prea mare distanță. Creația clasei muncitoare, în numeroase cazuri uzează de satiră, de șarja demascatoare sau ironia fină. Un exemplu sugestiv ne oferă cîntecul „*Sărbătoare de 1 Mai*“, în care atitudinea satirică și ateistă este evidentă.

În calendarele bătrîne
Scrise-n slove cu trei caturi
Sărbători are creștinul
Cîte popii au păcaturi :
Ba-i crăciunul, ba-i sînt paște
Ba-i Vasile, ba-i Mihai
Muncitorul însă n-are
Decît ziua de-ntîi mai³.

Observațiile și comentariile prilejuite de exemplele oferite pînă acum ne conving că idealurile de luptă și dreptate, umanismul și optimismul socialist se contopesc organic în idealul estetic, în aprecierea frumoasă a vieții libere etc., că „frumosul este bine năzuit, binele în perfecțiunea lui ideală“⁴.

Orînduirea socialistă deschide binelui și frumuseții o perspectivă nebănuită de largă. Sentimentul plenitudinii și mulțumirii, viața realizată „în conformitate cu legile frumosului“ și-au găsit un puternic ecou în noul cîntec creat de muncitorii din fabrici, uzine, mine. În contrast cu „negrul urît“ cu trecutul dureros în care „tiranii sălbatici“

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 208.

³ *Munca*, din 21. IV. 1891.

⁴ N. Bellu, *Proiect de tematică pt. cursul de etică marxistă*, în *Cercetări filozofice*, 1964, nr. 6, p. 1517.

se îmbogățeau prin truda muncitorilor, cîntecul popular nou din mediul muncitoresc dă expresie bucuriei de a trăi :

Cîntă să răsune valea
Că din mină s-a dus jalea ¹.

Aceeași idee apare mărutrisită artistic și în versurile :

Dar acuma măr mustos
Azi mi-e drumul luminos ².

Raportate la trecut, transformările politice, economice și culturale pun mai pregnant în evidență moralitatea și frumusețea noului. Iată cum s-au repercutat aceste transformări în creația moșilor care și-au schimbat nu numai viața, meseria, ci și gusturile estetice, criteriile morale etc.

*Astăzi vremea s-a schimbat
Moșii-acum s-au deșteptat
Astăzi sînt frunțași mineri
Nu săraci cum au fost ieri
Harnici sînt minerii toți
Badea mi-e mai drag din toți
Că-i frumos, voinic și tînăr
Și e harnic ca miner.*

Benea Rodica, Luncoiul de jos, Brad
Badea meu este miner.

Atitudinea față de muncă, condițiile noi prin care în mod creator oamenii se pot afirma, devin pe deplin domeniul principal al frumuseții. Cu mijloace simple, directe, în numeroase cîntece noi se justifică artistic acest fapt al saltului calitativ și a noii atitudini față de muncă.

Frumusețea vieții și muncii libere a oamenilor din socialism devine astfel un motiv de sincer atașament moral față de patrie și partid.

De mă-ntreabă cineva
De ce cînt eu țara mea
Eu le-o spun că mi-i dragă
Și-o cîntă-o viață-ntreagă
E frumoasă și bogată
Cum n-a fost ea niciodată ³.

¹ *Scînteia tineretului*, nr. 4120, din 12. VIII. 1962.

² *Revista de folclor*, 1962, nr. 1—2, p. 74.

³ *Spre lumină*, p. 232.

În adevăr prin hărnicia întregului popor, patria noastră socialistă este frumoasă, iar versul popular nici nu-i găsește asemănare :

Frunză verde floare-albastră
 Avem o țară frumoasă
 Frumoasă și-îmbelșugată
 Nu găsești în lumea toată ¹.

Succesele frumosului și evident transformările revoluționare care oferă depline satisfacții materiale, morale și estetice, nu pot fi dissociate de factorul politic, partidul conducător :

Casele ni-s arătoase
 Și inimile voioase
 Că de cînd partidul dragul
 Ne-a trecut odată pragul
 Azi înfloare pe tot locul
 Bucuria și norocul ².

Creația populară nouă pe tema partidului dovedește nu numai că elementul politic, înaintat, poate fi apreciat și sub aspect estetic, ci și faptul că acest domeniu oferă poetizării un tărîm nou, larg și fertil. Numai unul din numeroasele exemple :

Iar partidul neînvins
 Drum de aur ne-a deschis
 Și ne-aduce frățioare
 Către comunistă zare ³.

Constatările pe care le-au înserat rîndurile prezentului articol încearcă să aducă o modestă contribuție în problema armoniei dintre bine și frumos, așa cum transpar ele din cîntecul nostru muncitoresc.

Rezumînd aceste observații conchidem că prin spiritul de sacrificiu și devotamentul pentru cauza revoluției, prin puritatea morală, sinceritatea și caracterul muncitorilor, umanismul socialist, dar mai cu deosebire pentru armonia, solidaritatea și lupta plină de abnegație etc., faptele și viața muncitorimii dispun de o frumusețe pe care într-o haină artistică sobră, sinceră și clară, o exprimă creația populară muncitorească. Argumentarea ne-a condus pe această cale la recunoașterea adevărului că elementele politic, moral și estetic, pe care conștiința

¹ *Folclor din Transilvania*, vol. II, p. 592.

² *Ibid.*

³ *Revista de folclor*, 1962, nr. 1—2, p. 73.

muncitorească le concretizează în cîntec, se află sudate într-o profundă și indisolubilă relație. Din acest unghi de cercetare au putut apărea mai bine luminate nu numai prețuirea socială a conținutului ci și valoarea artistică pe care o posedă cîntecul nostru muncitoresc.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СВЯЗИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЭТИЧЕСКОГО В РАБОЧЕМ ФОЛЬКЛОРЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Путем исследования соотношения эстетического и этического в фольклоре рабочего класса данное сообщение разъясняет более подробно нравственное и эстетическое содержание и художественный характер народных рабочих творений. Автор пытается обнаружить значение связей между понятиями «добра» и «прекрасного» не в общетеоретической форме, а так как они могут быть расшифрованы в живом творчестве рабочих. Связь категории трагического и категории зла проявляется в песнях, где выражается отношение к таким явлениям как эксплуатация, тяжелая и неоплаченная работа, безработица, кризис, война и т.д. Наоборот, единство, солидарность, и, главным образом, борьба за более гармоничное общество, без эксплуатации, оценивается как что-то красивое и нравственное. Действия труженников нового общества, которое широко открыло путь красоте и добру, считаются красивыми, нравственными и справедливыми. Соответствующие примеры, некоторые из которых еще не опубликованы, убедительно аргументируют данное сообщение.

ETHICS AND AESTHETICS IN THE WORKING CLASS'S FOLKLORE

(SUMMARY)

The paper proposes to light up more stressedly the moral, aesthetical, as well as the artistic character of popular workers' creations by the research upon relations between the fair and the good in the working class's folklore.

The author tries to elucidate the significance of links between the fair, good and right, not only as a general theoretic means, but as these might be deciphered in the live creation of the labourers. Thus the category of the tragic, ugly, evil, appear in those songs in which the attitude facing phenomena like exploitation, hard and unretributed labour, unemployment, crises, wars etc. is expressed. On the contrary, the unitarian organization, solidarity, but mostly the fight for a harmonic society, without exploitation is appreciated as fair and right. The deeds of the working people of the new society in which life widely opens up the gates of the fair and good appear as beautiful, right and moral as well. The study is richly sustained with the most adequate examples, most of them being unpublished.

TUDOR VIANU, COMPARATIST *

DE

VICTOR IANCU

În 1920, cînd, după ce-și dăduse licența în litere și filozofie, pleacă în străinătate pentru continuarea studiilor, Tudor Vianu are o activitate literară și publicistică remarcabilă pentru un tînr de douăzecișidoi de ani, care de altfel participase și la războiul pentru unitatea națională. Debutul și-l făcuse ca student începător, în 1916, în *Noua Revistă Română*; publicase poezii în *Literatorul* lui Macedonski, în cercul căruia fusese introdus și a cărui figură literară a evocat-o mișcător la moartea poetului; E. Lovinescu îi încredinșase cronica ideilor în *Sburătorul*, rubrică pe care a deținut-o în cursul anului 1919, iar *Ideea Europeană* a profesorului Rădulescu-Motru îl număra printre colaboratorii săi. Într-unul din numerele revistei din iunie 1920 au fost publicate frînturi dintr-o scrisoare a lui Tudor Vianu, trimisă din Viena unui prieten, căruia îi comunica impresiile sale din Germania și Austria postbelică, dînd și relații despre unii din profesorii săi de la Universitatea din Viena, anunțînd totodată un articol informativ privitor la curentul de avangardă artistic-literară — expresionismul —, atît de la modă în acei ani în țările germanice. Articolul a apărut apoi în numărul din 5—12 decembrie 1920, fiind primul studiu publicat la noi despre această nouă mișcare literar-artistică, înfiripată în mediu german, care la un moment dat începu să contamineze și o parte din literatura

* Aici studiem numai aspectul de germanist al acestei activități a lui Tudor Vianu.

noastră. Cu acest articol socotim că începe munca de informare a lui Tudor Vianu despre diferitele aspecte ale vieții spirituale germane, preocupare ce străbate întreaga sa activitate scriitoricească.

Limba germană o învață încă în timpul studiilor din țară, bineînțeles, mai mult din lectură decât prin conversație. La Viena pleacă cu scopul de a studia în primul rînd filozofia. În vederea licenței, trecută la Facultatea de litere și filozofie din București, pregătise o teză din domeniul esteticii despre *Bergson ca estetician*, doctoratul în estetică constituind acum ținta practică a studiilor sale. Aceasta presupunea o temeinică pregătire filozofică și literară deopotrivă, cu serioase cunoștințe în domeniul artelor. Dintre disciplinele filozofice îl preocupa cu deosebire psihologia, care a și lăsat puternice amprente asupra formației profesorului nostru de mai târziu. Disciplina aceasta o aprofundează la cursurile lui Adolf Stöhr, pe care îl amintește în scrisoarea menționată, dar nu mai puțin și la Alois Höfler, mort în 1922, unul din ultimii brentanieni vestiți de la universitățile din Austria. Estetica o urmează la Emil Reich, un vechi socialist și comentator remarcabil al operei lui Ibsen, care a militat mult pentru succesul pieselor marelui scriitor norvegian pe scenele germane. Apucă și cursurile lui Wilhelm Jerusalem, profesor de mare prestigiu și autorul unui compendiu filozofic mult citit. Istoria artelor o face cu Josef Strzygowski, o autoritate de prim rang în acest domeniu, care avea relații și cu țara noastră, fiind din 1914 membru corespondent al vechei Academii Române. La Viena Tudor Vianu rămîne patru semestre — adică doi ani, după care pleacă în Germania, la Universitatea din Tübingen. Aici pregătește o teză la profesorul Karl Groos, filozof, psiholog și estetician, despre *Problema valorificării în Poetica lui Schiller (Das Wertungsproblem in Schillers Poetik)*, o temă care angajează deopotrivă estetica filozofică cît și cea literară. Intr-adevăr, candidatul român își continuă cu sîrg și studiile literar-filologice, începute încă în țară sub auspiciile lui Ovid Densusianu, luînd filologia romanică ca una din materiile secundare pentru examenul de doctorat. Faptul nu trebuie să surprindă: încă din epoca romanticilor, țările germanice reprezentau locul de baștină al studiilor romanistice... Pentru Tudor Vianu aceasta a însemnat reunirea a două direcții din formația spre care tindea încă din timpul studiilor sale din țară, constituind și sursa tradițională a științei profesate la universitățile românești: interesul egal pentru cultura franceză și cultura germană. De altfel, însuși subiectul tezei de doctorat, după cum vom vedea, presupunea o inițiere temeinică atît în problemele germane, cît și în cele franceze.

Lucrarea aceasta, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, apare în 1924, fiind prima carte tipărită de profesorul nostru. Ea deschide seria lungă a publicațiilor sale, aducând aproape fiecare an recolta cîte unui volum, dacă uneori nu chiar și a mai multora. În dizertația sa, ca și în numeroase alte scrieri continuă preocuparea autorului pentru problemele literar-filologice ale germanisticii, considerată bineînțeles în accepțiunea mai largă a cuvîntului. Și, în acest sens lărgit înțelegem să ne ocupăm și noi de activitatea lui Tudor Vianu ca germanist. În înțelesul unui informator documentat al problemelor culturii germane în cultura noastră, al unui comentator subtil, dar și al unui erudit care aduce soluții personale în tratarea multor probleme filozofice și literare, dezbătute în cultura germană modernă.

În lucrarea sa de doctorat, Tudor Vianu urmărește îndeaproape ideile cuprinse în celebrul tratat al lui Schiller despre poezia naivă și sentimentală (*Briefe über die naive und sentimentalische Dichtung*), căutînd să stabilească întregul mediu în care s-a format distincția pe care poetul-filozof german o face între o atitudine poetică „naivă” și una „sentimentală”. Ea reprezintă de fapt ecoul prelungit al unor dezbateri purtate în Franța către sfîrșitul secolului al XVII-lea, în legătură cu valoarea inspirației antice și a celei moderne, polemică cunoscută sub numele de „*La querelle des anciens et des modernes*”, care a numărat printre reprezentanții ei principali pe un Boileau, pe de o parte, și pe Charles Perrault, pe de alta. Cearta aceasta va agita în mod deosebit și spiritele noii școli romantice care tocmai se forma în Germania, avînd în fruntea sa pe un August Wilhelm von Schlegel, care prin vestitele sale cursuri de la Universitatea din Berlin avea să contribuie într-o măsură largă la formularea ideilor noi ale romantismului. Intenția de la care pleacă Schiller în tratatul său amintit e o încercare de aplanare a vechiului conflict francez. Cultul antichității greco-romane, aprins de moștenirea spirituală a Renașterii a dus în Franța la constituirea unui clasicism, care, datorită spiritului său de imitație, cu toată opera strălucită a unui Corneille sau Racine, a pus în discuție valabilitatea acestei orientări. Cartezianismul crescut în primatul rațiunii — o altă moștenire a Renașterii — a furnizat suficiente argumente acelor scriitori care au avut curajul să considere *spiritul modern superior inspirației antice*. În schimb apologeții vechilor poziții socoteau că, după ce anticii au descoperit modelul considerat imuabil și etern al frumuseții, celor moderni nu le mai rămîne decît să se inspire din operele antichității, imitîndu-le cu fidelitate.

Valul antichizant pătrunde aproape cu un veac mai târziu și în Germania, dar nu prin exemplul francez, tentativa de acest fel al lui Gottsched eșuînd, ci mai cu seamă prin activitatea de arheolog a lui Winckelmann, cuprins de o nemărginită admirație pentru frumusețea artei elene care, după interpretarea lui, sub aspectul talazurilor răvășite, ascunde de fapt adîncul unei liniști netulburate. Ideile lui Winckelmann, împărtășite și de un Goethe, dar mai ales de o serie de filologi ai vremii, vor duce la afirmarea unui nou moment al umanismului, la constituirea așa-numitului neumanism german. În centrul atenției acestui curent stă idealul personalității armonioase pe care singură rațiunea nu-l poate realiza. Artă va fi chemată și ea să contribuie la înfăptuirea acestui ideal, și întrebările în legătură cu modul cum trebuie ea să se realizeze se vor pune din nou cu toată stăruința.

În aplanarea vechiului conflict, Schiller stabilește existența a două moduri poetice — care desigur sînt și două modalități de cultură —, fiecare trebuind să fie înțeles „în sine“, nemaiputîndu-se vorbi astfel despre superioritatea unuia față de celălalt. În lucrarea sa *Despre poezia naivă și sentimentală* Schiller a susținut că la începuturile civilizației grecești omenirea a trăit într-o stare de împăcare și solidaritate cu natura. Din cauza aceasta, imaginea naturii nu apare în poezia grecilor însoțită de sentimentul unei nostalgii. Grecii descriu natura „naiv“, aproape cu răceală, în orice caz, cu perfectă stăpînire de sine, pe cînd oamenii moderni, datorită rupturii ce s-a produs de-a lungul veacurilor între natură și civilizație, manifestă un neliniștit sentiment de nostalgie pentru recucerirea armoniei oferite altădată de viața trăită în mijlocul naturii. Aceasta dă naștere atitudinii „sentimentale“ a modernilor. Cele două atitudini vor da loc la anumite genuri preferate —, astfel satira, elegia și idila vor fi genurile de predilecție ale poeziei moderne, cea dintîi biciuind realitatea socială ruptă de natură, cea de-a doua dînd glas sentimentului de revoltă față de contradicțiile civilizației moderne, și cea de-a treia înfățișînd starea ideală de reconciliere, chiar și numai pentru o clipă, cu binefacerile naturii.

Originalitatea punctului de vedere schillerian constă în ideea nouă de valorificare pe care o introduce și care, fără îndoială, reprezintă o anticipare a concepției moderne a „stilului“. Schiller se opune punctului de vedere „progresivist“ (termen folosit de Tudor Vianu în teză), reprezentat de adepții concepției moderne, care socoteau că poezia, asemenea altor manifestări spirituale reprezintă un produs pur al rațiunii și, în consecință, și în acest domeniu trebuie să existe un progres la fel cu acela al științelor. Astfel producțiunea modernilor nu

putea fi decît superioară plăsmuirilor poetice ale antichităţii, fiind mai bogată, deoarece aducea şi genuri noi, ca de pildă romanul sentimental, total necunoscut de cei vechi. Această concepţie consideră că dezvoltarea umanităţii stă într-o linie continuu ascendentă „pe care neconţine se însumează rezultatele obţinute de raţiune”. „Această concepţie e foarte bună — observă Tudor Vianu într-un curs universitar rostit mai târziu — numai cîtă vreme se studiază evoluţia ştiinţelor. Fireşte că ştiinţa de astăzi se găseşte în progres faţă de ştiinţa din trecut. În poezie însă legitimarea concepţiei progresiviste scade, pentru că — şi estetica nu a întârziat să o arate, chiar din veacul al XVIII-lea — poezia nu este un produs al raţiunii, ci ea este produsul în mare parte al afectivităţii şi ca atare nu putem afirma că în acest domeniu avem de a face cu însumări de rezultate, cu adăugări de cantităţi la cantităţile trecute”¹.

Acestei concepţii, pe care astăzi, în lumina ideilor materialismului istoric, o putem preciza şi mai bine, arătînd temeiurile dar şi limitele ei, Schiller îi opune „simţul istoric”, „înţelegerea istorică a artei ca fenomen crescut din ethosul profund al unei culturi, simţind eterogenitatea incomparabilă a diferitelor culturi umane”², — un bun intrat în patrimoniul ştiinţei în epoca romantismului. „În poezia antichităţii ca şi în aceea a modernilor sînt frumuseţi care nu se pot compara între ele. Excelenţa se poate ajunge în ambele genuri poetice, şi în poezia naivă şi în cea sentimentală, căci de fapt fiecare din aceste poezii corespunde unui alt fel de a simţi viaţa şi, ca atare, deşi pot fi comparate, nu pot fi totuşi judecate una prin alta. În această înţelegere a poeziei ca o parte dintr-un ansamblu închis cu valori proprii şi incomparabile, trebuie să recunoaştem o influenţă a spiritului istoric, care preţuieşte epocile fără a încerca să le compare unele cu altele”³.

Aportul personal al tezei de doctorat a lui Tudor Vianu constă, pe lângă urmărirea genezei distincţiei schilleriene, în denunţarea inconsecvenţei săvîrşite de Schiller în acest celebru tratat al său, constituind însăşi problema *valorificării*. După ce Schiller distinsese două tipuri poetice legate de două epoci, el descoperă existenţa tipurilor şi dincolo de cuprinsul acestor epoci. Aşadar, există poeţi naivi şi în epoca modernă, după cum au existat sentimentali în Antichitate. Observaţia

¹ *Curs complet de Istoria doctrinelor de estetică*, 1930—31 (litografiat), vol. II, pagina 90.

² *Dualismul artei*. Fundaţia culturală, Bucureşti, 1925, p. 12.

³ *Curs complet de Istoria doctrinelor de estetică*, vol. II, p. 90—91.

aceasta a lui Schiller este întemeiată și a contribuit la formarea unei tipologii importante pentru evoluția doctrinelor de estetică —, o problemă ce va forma, în parte, obiectul unei alte lucrări a regretatului academician Vianu, care completează oarecum ideile exprimate în teza sa de doctorat, reprezentînd lucrarea sa de abilitare ca docent la Universitatea din București, și din care ne-am permis să cităm și pînă aci unele fraze în comentarul problemei ce ne preocupă. „Ciudat este — observă aici autorul — că Schiller nu se oprește la această lucrare“ (adică la stabilirea egalității și impenetrabilității axiologice a celor două tipuri indicate), ci trece la opera lor de normalizare, „înarmat cu criteriile unui model superior, care, după ideea sa, întrunea avantajile naivului cu cele ale sentimentalului“¹.

Tot T. Vianu observă că „în Schiller trăiește destul de puternic încă spiritul anti-istoric al luminilor. Înclinarea de a judeca istoria prin criteriile situației prezente a omenirii și de a preconiza un viitor modelat după idealurile aceluiași prezent, denunță o înțelegere a vieții umanității ca o dezvoltare finalistă în linie dreaptă. Cultura este atunci, după cum se exprima odată cartezianul Fontenelle, o acumulare a rezultatelor cîștigate de șirul generațiilor. Morala este o cucerire dreaptă. Artă trebuie să fie și ea un bun perfectibil. Și de fapt Schiller crede în toate acestea ca o dovadă în ce măsură optimismul progresist al veacului al XVIII-lea trăia încă în el“².

Am arătat că Schiller face din poezia naivă și poezia sentimentală nu numai două concepte istorice, ci și o pereche de concepte sistematice. Ambele genuri cuprind într-însele și anumite deficiențe. Astfel poezia naivă alunecă lesne în platitudine, pe cînd poezia sentimentală tinde ușor spre exaltare. Eliminînd aceste defecte și unind armonia naivă cu caracterul de vitalitate al sentimentalului, nu am putea oare construi un nou gen de poezie mai perfectă? — se întreabă Schiller. În acest scop, el preconizează într-adevăr o speță nouă de idilă, *idila elysiană*, deosebită de idila arcadiană a lui Theocrit și Virgil, care izvoră din sentimentul naiv al omului antic, în timp ce genul nou de poezie propus de Schiller ar trebui să se inspire „din încrederea în viitorul omenirii, care după ce a trecut prin răstimpul greu al civilizației a reușit să adune într-o sinteză, plină de realizări, forțele proaspete ale sufletului cu cele cumpărate și sigure ale minții“³... O asemenea poezie și-a

¹ *Dualismul*, p. 13.

² *Dualismul*, p. 13—14.

³ *Ist. doct.*, vol. II, p. 93.

propus Schiller să realizeze către sfârșitul vieții sale, fără să fi reușit, murind, după cum se știe, înainte de vreme.

În lecțiile sale universitare de mai târziu ca și în anumite scrieri, ca de pildă eseu *Henrik Ibsen și idealurile moderne*, scris în 1928, cu prilejul centenarului marelui dramaturg, Tudor Vianu a arătat cum cercetările literare au identificat în tema dramei *Împărat și Galilean* a lui Ibsen o realizare în genul celei urmărite de Friedrich Schiller. În drama aceasta devine evidentă toată discrepanța morală dintre poetul norvegian și filozofia luminilor secolului al XVIII-lea, care l-a influențat de altminteri profund. În timp ce, în ciuda caracterului progresist, filozofia luminilor încerca o întoarcere spre omul natural al lui Rousseau, Ibsen aspiră către omul echilibrat al unei civilizații înaintate. Despre această epocă a fericirii ne vorbește personajul misterios al lui Maximos în această măreață dramă istorică. „*Al treilea Imperiu* pe care crezuse că-l va realiza cezarul Iulian, va lua totuși ființă” — ne asigură profetic Maximos. El va împăca în viitor păgînismul cu lumea creștină, materia cu spiritul, pe zeul Pan cu Logos. Va fi o epocă de aur a virtuții fără constrângere, a necesității libere, „a iubirii de viață fără senzualitate, deci fără păcat, a iubirii de spirit fără pornire împotriva vieții”. Preconizînd înțelepciunea «imperiului terțiar», Ibsen aderă de fapt la idealul pe care îl recomandase Schiller pe calea înnobilării estetice prin sinteza poeziei antice, naive, cu poezia modernă, sentimentală¹. De fapt, ideea acestei prețuiri, de care teza de doctorat a lui Vianu se arată încă nedumerită, considerînd-o inconsecventă, se justifică totuși prin concepția poetului-filozof exprimată în celălalt cuprinzător tratat al său, *Despre educația estetică a omului* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*), apărut în revista *Horen* în 1795, deci înaintea tratatului *Despre poezia naivă și sentimentală*. Iar în ceea ce privește încercarea lui Ibsen, considerăm că prin obiectivele înalte ale acestei drame, el aruncă de fapt o punte îndrăznească, menită să lege mai târziu lumea realismului critic, al cărei exponent literar devenise, cu cea a realismului socialist, anticipînd idealuri încă îndepărtate vremii sale. Astfel însăși problema poeziei elysiene apare astăzi într-o lumină nouă.

Ceea ce îi reproșează Vianu lui Schiller, în dizertația sa, este abdicarea de la poziția consecventă a afirmării îndreptățirii egale a celor două moduri poetice, cu sacrificarea poeziei naive. „Conceptul

¹ Vd. *Filozofie și poezie*, Casa Școalelor, București, 1943, p. 135—136.

«naivității» este supus unei critici severe din imboldul unei repulsiuni față de natura «comună» (*gemeine*), — repulsiune pe care Schiller o împărtășește cu clasicismul francez, deși pornește de la alte surse. Idealul care călăuzește judecățile sale stă dincolo de contradicțiile evoluției istorice reale, într-un viitor postulat al omenirii. Și este foarte caracteristic pentru ceea ce s-a numit «lupta dintre trăirea valorii și valabilitatea axiologică» (*der Kampf zwischen Werterlebnis und Wertgeltung*), că idealul către care tinde corespunde înclinației sale artistice celei mai profunde. Idealul acesta reprezintă de altfel numai o etapă a unei evoluții unitare care începe cu clasicismul și continuă și după Schiller. Înrudirea aceasta a fost recunoscută. Și a fost prețuită încă o dată inițiativa intelectuală a lui Schiller, întrezărindu-se în idealul său nevoia de a adânci munca poetică, ca și rațiunea împotriva oricărei disocieri a formei de conținutul poetic, fapt care în epoca nemijlocit anterioară a însemnat o criză a inspirației: deschizându-se astfel perspectiva spre *actul estetic*, care se desăvârșește în însăși perceperea lumii — își încheie teza Tudor Vianu¹.

Am insistat mai mult asupra acestei scrieri, deși ea poartă încă amprentele unei lucrări cu caracter oarecum școlar. Am făcut-o, nu numai pentru că mulți din cititorii de astăzi atât de numeroși ai regretatului academician n-o cunosc, ci mai ales pentru faptul că ea este importantă pentru întreaga evoluție de mai târziu a esteticianului și cercetătorului literar, fiind semnificativă și pentru ceea ce am considerat că alcătuiește latura de germanist a activității profesorului nostru. Deși nu abordează un subiect propriu-zis de psihologia artei, totuși el este tratat într-un spirit psihologist, lesne de recunoscut în însăși terminologia întrebuintată. Astfel autorul stăruie asupra *problemei valorificării*, cum precizează însuși titlul lucrării și cum o recunoaște chiar prima propoziție din prefață: „Între studiile numeroase care au fost închinat scrierilor de estetică ale lui Schiller și cu deosebire poeziei sale renumite, *Despre poezia naivă și sentimentală*, problema valorificării estetice a preocupat cel mai puțin atenția cercetătorilor. Și tocmai aici stă semnificația principală a acestui tratat”². Fără îndoială. Dar problema aceasta se poate oare înțelege fără aceea — și mai centrală — a valorii? Iată o întrebare care prin ea însăși lămurește orientarea tânărului doctor în filozofie.

¹ *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, Editura Fundației culturale, București, 1924, p. 75—76.

² *Op. cit.*, p. 25.

Preferințele lui Tudor Vianu din această lucrare sînt evidente. Astfel, el ne vorbește despre „terminologia *excelentă*” a lui R. Müller-Freienfels privind *valabilitatea axiologică* sau a *valorii* (*Wertgeltung*) și *trăirea valorii* (*Werterlebnis*). Într-un alt loc atitudinea obiectivistă caracteristică mai multor curenți din estetica contemporană (fenomenologia realistă, Dessoir, Utitz etc.) este combătută de autor. Iată textul la care ne referim : „Întocmai cum descrierea însușirilor obiective ale operei de artă nu ne-ar spune nimic fără reprezentarea unui subiect estetic, în sufletul căruia se realizează aceste însușiri, tot atît de puțin s-ar putea sesiza în întregime sensul unei opere, fără ca plecînd de la operă să nu ne întoarcem la creator și la mediul său. Aceasta nu este un act arbitrar al spiritului, ci o necesitate inexorabilă a *gîndirii*, *că o operă de artă ca atare se poate imagina numai realizată subiectiv*¹. (Sublinierea ne aparține).

Iată însă ce spune în privința aceasta Moritz Geiger, reprezentantul cel mai autorizat al esteticii fenomenologice, autoritatea căruia o va recunoaște mai tîrziu și Tudor Vianu : „O mare parte a esteticii psihologice concepe opera de artă ca un complex de reprezentări, pictura bunăoară ca o reunire de senzații de culoare, impresii de formă, asociații și contopiri de impresii. Cu o astfel de concepție s-a abandonat însă orientarea către fenomen. Date nu sînt senzații, asociații și contopiri — ci date sînt dimpotrivă *obiecte* : peisagii reprezentate, melodii, oameni etc. Și dacă ne întrebă cineva cum se întemeiază valoarea reprezentării unui peisagiu, atunci ea se poate găsi în expresia peisagiului, în colorit, în dispoziția maselor — deci numai în factori care sînt vizibili nemijlocit în fenomen. Deci numai prin considerarea factorilor care constituiesc opera de artă ca *fenomen* sînt rezolvabile problemele esteticii ca știință specială.

„Prin aceasta însă... este respinsă pentru estetică acea metodă care caută să rezolve toate problemele estetice pornind de la *trăire*, prin analiza trăirii : bunăoară, vrem să știm în ce constă esența *tragicului*. Este oare într-adevăr un răspuns la această întrebare, cînd se afirmă cu Aristot, că tragicul produce frică și milă și prin ele o purificare a pasiunilor ? Nu este un asemenea răspuns înrudit cu acela care ar vrea, la întrebarea : care este esența fulgerului ? să răspundă că esența fulgerului constă în aceea că produce spaimă și teamă cînd cade lîngă cineva ? În ambele cazuri se dă ca răspuns, în loc de indi-

¹ *Op. cit.*, p. 30.

cația ce *este* un lucru, cum *acționează el psihologic*. Ceea ce constituie tragicul de pildă la Shakespeare, sînt anumiți factori constitutivi în desfășurarea dramatică, deci ceva în *obiect*, nu în efectul psihic. Acest efect stă în afară de domeniul problematicei esteticii ca știință specială. Ar fi desigur necugetat să închidem ochii în fața acestor probleme ale efectului psihic degajat de obiectele estetice, în fața problemelor trăirii, să vrem să înlăturăm toate acele rafinamente ale analizei trăirii estetice, cum le-au adus ultimele decenii de la și prin Nietzsche. Sînt aci probleme estetice esențiale, numai că ele nu-și au locul în estetica înțeleasă ca știință specială. Acestea și multe alte probleme, ca aceea a nașterii operei de artă în conștiința artistului și a contemplatorului, precum și deosebirea individuală în receptarea operei de artă își au locul mai curînd în estetica înțeleasă ca *domeniu de aplicație al psihologiei*. Aici apoi într-adevăr își capătă dreptul lor alături de metoda fenomenologică toate acele metode empirice și experimentale, așa cum le-a formulat cercetarea psihologică a ultimei generații.

„Dimpotrivă, înlăuntrul esteticii ca știință specială, unde este vorba despre structura obiectelor estetice și artistice și despre determinarea valorii lor, numai analiza obiectelor însele poate duce la țintă. Estetica fenomenologică stă aici cu totul pe solul acelui obiectivism¹ pe care Dessoir l-a relevat programatic pentru estetică acum un deceniu și căruia Utitz i-a închinat o cercetare amănunțită”², afirmă categoric M. Geiger.

Teza de doctorat a lui Tudor Vianu este orientată în mod cert în direcția psihologismului, pe care o reprezenta și profesorul său Karl Groos, autorul unor lucrări binecunoscute despre *jocurile la animale* (*Die Spiele der Tiere*) și *jocurile la oameni* (*Die Spiele der Menschen*) — edificatorii pentru problema complexă a originii artelor, — și al unor interpretări personale privind teoria simpatiei estetice (*Einfühlung*), — tot atitea probleme aparținînd cercului de preocupări al esteticii psihologice. Aceasta nu-l va împiedica însă ca peste cîțiva ani să ne informeze tot el, după cum vom vedea, despre curențele antipsihologiste din estetica germană contemporană și să fie chiar autorul traducerii textului pe care l-am reprodus mai sus. Tendința de a aprofunda aspec-

¹ Prin *obiectivism* Geiger nu înțelege altceva decît concentrarea atenției cercetătorului asupra structurii obiectului de artă, deci termenul are aici o altă accepțiune decît aceea a *obiectivismului burghez* în concepția noastră marxist-leninistă.

² *Zugänge zur Aesthetik*, Der neue Geist, Leipzig, 1928, p. 140—143; textul românesc după Tudor Vianu: *Istoria Estetice de la Kant pînă azi în texte alese*.

tul obiectiv al fenomenului estetic se va accentua la Vianu cu timpul tot mai mult, fără să însemneze aceasta și abandonarea pozițiilor psihologiei, ale cărei metode i-au fost congeniale.

Documentația istorică a disertației este solidă. A fost remarcată și altădată, și de către alții, formația istorică eminentă a regretatului profesor Vianu. Vom vedea, în lucrările pe care i le vom trece în revistă, cum spiritul de cercetător istoric va face din Tudor Vianu un autor excelent documentat, urmărind totdeauna cu pasiune și discernămint feluritele filiații ale problemelor abordate, prin ceea ce va aduce un serviciu neprețuit culturii noastre, pe latura informației. Aceasta, precum și alte calități ale sale, au făcut din Tudor Vianu timp de patru decenii un profesor cu prestigiu, deosebit de apropiat de tinerele generații, care prin el au avut prilejul să se informeze asupra curentelor capitale ale spiritului european și să-și îmbogățească temeinic cunoștințele. În opera sa de informare, sectorul culturii germane a deținut un loc de frunte, fără să se afirme în dauna culturii franceze, în care a fost inițiat în aceeași măsură.

Peste un an, în 1925, apare cea de-a doua carte a lui Vianu, *Dualismul artei*, care — după cum am arătat — i-a servit și ca lucrare de abilitare la docența pe care a trecut-o în cursul anului academic 1926—27 la Facultatea de filozofie și litere din București, când apoi, în calitate de conferențiar de estetică, începe adevărata sa activitate universitară, plină de strălucire și succes. (Încă din 1924 profesorul D. Gusti, care de altfel a promovat o seamă de elemente dotate ale științei românești, îi încredințase conducerea unui seminar de estetică, în calitate încă neretribuită de asistent onorific.)

Dualismul artei reprezintă o continuare a preocupărilor afirmate în teza de doctorat. Reluând vechea polemică dintre antici — mai bine zis, antichizanți — și moderni, Schiller a stabilit o dualitate de concepte estetice care într-o formă sau alta se perpetuează de-a lungul veacului trecut, ceea ce ne dă dreptul de a vorbi despre un dualism al artei. Astfel Nietzsche ne relatează despre starea apolinică și cea dionisiacă, pe care le surprinde la originea tragediei grecești și din care estetica psihologică va forma două modalități de creație artistică asemănătoare cu tipurile stabilite de Schiller. Istoricul de artă, pe care autorul îl consideră pozitivist, W. Wölflin, va remarca în arta plastică o evoluție de la linear la pictural, de la plan la adânc, de la tectonic la atectonic, de la clar la confuz. Un alt cercetător de artă contemporană, W. Worringer, va distinge între o artă a abstracțiunii, caracteristică paleoliticului, popoarelor orientale și creațiilor artei gotice (prin arta gotică

înțelegînd acesta întreaga artă medievală) — și o artă simpatetică (*Einfühlung*), fidelă idealurilor clasice. Uneori dualismul va evolua într-un aspect tripartit, ca bunăoară în construcția sistematică a esteticii lui Hegel, unde arta este concepută ca „un caz special și aplicativ al felului în care, în mișcarea sa dialectică, ideea (sau spiritul absolut) ia cunoștință de sine”¹. Cînd ideea se contopește perfect cu forma, adică cu materialul sensibil, avem de a face cu arta clasică, obținîndu-se numai în acest caz frumosul ideal. Anterioară artei clasice este arta simbolică a popoarelor orientale cu diversele lor plăsmuiri enigmatice, unde ideea nu este încă pe deplin întrupată în forma sensibilă, — fapt pentru care această artă rămîne inferioară, în demnitate, artei clasice. În schimb, în împrejurarea artei romantice, ulterioară etapei clasice, nu mai e vorba de insuficiența ideii, ci de excesivitatea ei.

După autor, în aceste considerații ale lui Hegel se termină de fapt acel proces pe care l-a semnalat el în *lupta dintre cei vechi și cei noi*, desfășurată în secolul al XVII-lea în Franța. Dar aici intervine de fapt o adevărată descoperire „copernicană” și anume, aceea a individualității epocilor istorice, pe care Schiller n-a izbutit s-o ducă pînă la capăt. Totuși această nouă cucerire științifică nu va deveni matură decît după aproape un veac. La sfîrșitul primului război mondial O. Spengler ne va vorbi despre forme specifice ale diferitelor culturi istorice și naționale, manifestate printr-o relațiune între timp și spațiu, ceea ce va duce la stabilirea unor adevărate imagini spațiale ale culturilor, ca fenomenul tipic al culturii grecești, caracterul faustic al culturii occidentale, aspectul de peșteră (boltă) al unor culturi orientale, drumul prin peisaj, caracteristic culturii chineze și aspectul șesului nemărginit din cultura rusă. Este de remarcat că aici nu mai e vorba de artă, ci de culturi întregi, în care arta deține un rol simbolic-reprezentativ. Firește, avem aici de a face cu o teorie unilaterală care nu are în vedere întreaga complexitate a stilului.

În evoluția și determinarea acestor noțiuni un rol important joacă și psihologia structurală, preconizată de W. Dilthey și adoptată în estetică mai ales de Nohl. Și cum dualismul s-a dizolvat în o mulțime de concepte, ordinea sistematică nu mai poate fi asigurată decît de ideea nouă a tipului și inclusiv de metoda tipologiei, despre care cu cîțiva ani mai tîrziu T. Vianu avea să publice și un eseu substanțial, din

¹ Dualismul, p. 13.

păcate, necuprins în nici unul din volumele sale ulterioare, *E. Spranger și formele vieții*¹.

La originea acestor multiple aspecte ale artei, care reprezintă și o fundamentare istorică a filozofiei stilului, autorul surprinde concepția dualistă — frumosul vag și frumosul aderent — din *Critica judecării*. „Kant distinsese... între *artă* și *frumos* — spune T. Vianu — și această împrejurare n-a lipsit să-i atragă severitatea acelor care socotesc că adevăratul obiect al cercetărilor estetice trebuie să rămână frumosul în artă.” Cei ce au urmărit activitatea profesorului nostru ca estetician, știu că printre acești critici se numără și el, ca unul care la temelie sistemului său de estetică a așezat fenomenul frumosului artistic. „Frumosul îl înțelegea Kant ca pe o simplă plăsmuire formală avînd principiul organizației sale în sine însăși, în vreme ce făcînd din artă opera geniului, a facultății creatoare de «idei estetice», acorda artei ceva pe care frumosul nu-l avea și anume un conținut.” În urma acestei discrepante interne a însuși sistemului estetic kantian s-a produs discuția dintre reprezentanții esteticii formei și acei ai esteticii conținutului. „După cum fiecare dintre esteticienii ulteriori dezvoltă ideile kantiene cu privire la artă sau la frumos, servea una sau alta dintre cele două tabere în luptă și astfel *Critica judecării* întruchipa un izvor care mai degrabă hrănea disensiunea decît o instanță care s-ar fi pronunțat fără recurs”².

„Arătînd că idealul frumuseții artistice” — căci despre aceasta este vorba în definitiv în lucrare — „este supus și el variațiunii, estetica se punea de acord cu ceea ce știam și mai înainte despre mișcarea stilurilor în istorie și cu ceea ce s-a constatat în legătură cu variațiunile de structură ale psihologiei omenești. Frumusețea artistică fiind și ea obiectul unei dorințe, adică o valoare, (*observați influența psihologistă!*) era firesc ca ea să fie pusă în legătură cu acea parte adîncă a ființei care năzuiește și vrea după propria sa normă interioară, iar nu după niște motive generale. Pentru că frumosul artistic este o valoare, înțelesul lui nu se poate desăvîrși decît în lăuntru individualității sau al tipului de individualitate care o socotește dezirabilă” — afirmă autorul³.

Intr-o conferință pe care tînărul estetician Tudor Vianu a ținut-o în aceeași vreme la Universitatea populară a lui Nicolae Iorga de la

¹ *Viața românească*, 1929. Nr. 2—3.

² *Dualismul*, p. 5—6.

³ *Op. cit.*, p. 8.

Vălenii de Munte, aducea unele deslușiri și asupra ideilor care l-au dirijat în această lucrare și care trebuiesc căutate într-o convingere ce justifică metoda tipologiei, despre care tot Vianu a vorbit pentru prima dată în publicistica noastră filozofică. „Esența individualității coincide cu calitatea specială a felului în care omul percepe lumea — afirmă aici Vianu. Aceste feluri nu pot fi nici ele de un număr infinit, pentru că ele pun în joc numărul limitat al intereselor sau instinctelor noastre. În fața universului, omul poate simți conservarea sa amenințată sau asigurată, voința de a stăpîni și de a fi fericit poate fi contrazisă sau încurajată ș.a.m.d. Este probabil că în jurul celor doi poli ai sensibilității morale — suferința și fericirea — se depun rezultatele confruntării omului cu lumea, și această împrejurare ne-a îngăduit să înscriem în fruntea amintitei noastre lucrări, cuvintele *Dualismul artei*“¹.

Din păcate, ideile acestea ale unei estetici eudemonice n-au mai fost dezvoltate în viitor. În orice caz, concepția muncii care stă la temelia tratatului de estetică al lui Vianu nu ni se pare a izvorî din această reflexie etică.

Cu deplin drept poate afirma autorul la sfîrșitul prefeței că în lucrarea aceasta „se face pentru întâia oară încercarea de a înfățișa laolaltă silințele cercetătorilor mai noi care au căutat să stabilească diferențele tipice care divizează domeniul artei“. Apoi adaugă : „Dualismul artei este o problemă germană. Autorii cercetați aici sînt germani. Contribuțiile lor alcătuiesc aspectul cel mai nou pe care estetica l-a luat în Germania. Persoanele care ar dori să se informeze despre starea esteticii germane contemporane, pot folosi deci scrierea de față ca o lucrare introductivă. Utilitatea ei o vor resimți mai viu aceia care au putut constata că nici chiar în cele mai renumite opere de introducere în estetica nouă, ca de pildă aceea a lui Meumann, nu se găsește o vagă și parțială indicație în legătură cu preocupările care aici au constituit obiectul unei analize mai susținute“². Opera de informator a lui Tudor Vianu este confirmată, așadar, de el însuși.

Intr-adevăr, lucrarea reprezintă un excelent și bogat referat despre o seamă de probleme ale esteticii germane mai noi, cu urmărirea genezei lor istorice. Cititorul poate găsi aici expuse succint încă o dată cuprinsul ideilor principale din tratatul lui Schiller, căruia Tudor Vianu îi dedicase teza sa de doctorat — sînt cercetate apoi legăturile școlii romantice cu aceste idei, căroră Hegel, după cum am văzut, le dă o

¹ *Fragmente moderne*, Cultura Națională, București, 1925, p. 162

² *Dualismul*, p. 9.

formulare promovatoare. Este făcută și o pătrunzătoare analiză a ideilor estetice ale lui Nietzsche, precum și a influenței pe care filozofia lui o exercită asupra unor cercetători de artă ca Riegl și Worringer, care au contribuit într-o măsură însemnată la formarea aspectului mai nou al filozofiei stilului. De asemeni, în această lucrare, se vorbește pentru prima dată, în literatura noastră filozofică, despre vederile destul de bizare ale lui Oswald Spengler. La fel și capitolele privitoare la contribuția psihologiei diferențiale sînt printre primele referințe mai lămuritoare apărute în limba noastră.

Ceea ce dă osatură sistematică acestei cercetări, totuși critic-analitice și nu numai informative, este relieura la metoda și spiritul filozofiei culturii, căreia i se va atașa de aci înainte tot mai mult Tudor Vianu, scriind un studiu și elaborînd un curs, care va vedea însă cu mult mai tîrziu lumina tiparului.

Pînă a trece la caracterizarea acestei laturi noi a activității profesorului nostru, trebuie să ne oprim în primul rînd asupra unui volum apărut aproape concomitent cu *Dualismul artei*, volum care ne interesează în mod deosebit. El poartă titlul *Fragmente moderne* și a apărut în editura elegantă a „Culturii naționale”. Volumul acesta alcătuiește o culegere de eseuri, apărute între anii 1920—25, în diferite periodice. Unele interesează direct activitatea de germanist a autorului, în sensul indicat de noi. Vom găsi de pildă aici un frumos eseu, *Duminica germană*, care a apărut mai întîi în almanahul societății academice „România Jună” din Viena, întemeiată pe vremuri de Eminescu și al cărei membru a fost și Vianu în timpul studiilor sale din capitala Austriei. Sînt notațiile unui tînar spirit instruit — intrat de curînd în contact direct cu cultura unui alt popor, — deasebit de atent a reține aspectele particulare ale moravurilor întîlnite. Eseul cuprinde reflecțiuni valabile privitoare la respectul pe care îl acordă germanii zilei de duminică. Găsim aici apropieri care dau nivel și strălucire stilului, indicînd pînă la ce grad înalt de cultură se ridicase încă din acei ani tînarul autor, pe atunci student la Tübingen. Unde însă nu putem fi de acord cu afirmațiile autorului, este cînd califică poporul german drept un popor protestant. Protestantismul nu alcătuiește decît o componentă parțială a poporului german. Mai mult decît o treime a populației germane este catolică, și acest lucru de asemeni și-a imprimat pecetea asupra structurii sale naționale. De aceea nu putem accepta afirmația că respectul sărbătorii s-a păstrat la acest popor pentru că ar fi protestant; protestante sînt și alte popoare unde duminica totuși nu are însemnătatea de altfel just sesizată de Tudor Vianu la germani; protestantismul a

fost cel mult de natură a contribui la menținerea unei atmosfere care refuza exercitarea muncii, într-o anumită zi a săptămânii rînduită de Biblie odihnei, de către o societate unde disciplina muncii s-a impus de mult ca principiu etic al vieții.

Trebuie să menționăm apoi și un alt eseu din acest volum al tinărului Vianu, *Mișcarea tinerimii*. Este vorba de acea mișcare cunoscută în Germania sub numele de *Jugendbewegung*, care datează de la sfîrșitul secolului trecut, reprezentînd, pe de o parte, dorința legitimă de a recuceri libertatea în sînul naturii, pierdută din cauza înăbușirii pe care a adus-o viața urbană prin civilizația industrială a tehnicii moderne — fapt care l-a preocupat și pe englezul Ruskin, despre idealul căruia de asemeni ne referă autorul în acest volum, — pe de alta, preocuparea acută privitoare la condițiile educării tineretului, pe care multe spirite ale vremii au avut-o în Germania. Ne gîndim, de pildă, la drama lui Wedekind, *Deșteptarea primăverii*, care răsfrînge o preocupare similară prin rechizitoriul îndreptat împotriva concepțiilor pedagogice dominante în școala și familia societății burgheze în perioada de dinainte de primul război mondial. Tudor Vianu insistă cu deosebire asupra activității de reformator pedagogic al lui Gustav Wyneken — așa de puțin înțeles de oficialitate, atît în epoca wilhelmină, cît și în cea republicană, — care a întemeiat o colonie școlară la Wickersdorf, în Turingia. (În paranteză fie amintit, am avut personal prilejul să cunoaștem, cu un deceniu mai tîrziu, oameni crescuți în această școală experimentală, sub îndrumarea continuatorului inițiativei generoase a lui Wyneken, Martin Luserke, un poet și prozator apreciat, care a condus așezămîntul de la Wickersdorf din 1910. Oamenii aceștia, după o tinerețe neînchipuit de frumoasă, ajunși în viață, au ratat, fiind cu totul incapabili de a lua lupta cu greutățile mari ale zilei, în timp ce purtau mereu în sufletul lor nostalgia adolescenței, ca amintirea unui paradis pierdut pentru totdeauna.) În eseu acestă, Vianu analizează ideile pedagogice ale lui Wyneken, geneza lor filozofică, punîndu-le în legătură cu lucrarea unui alt pedagog al vremii, Max Bondy, directorul comunității școlare din Sinnthal, care i se pare autorului înzestrat cu mai multă înțelegere aplicativă decît revoluționarul Wyneken. „Wickersdorf-ul și toate comunitățile școlare care îl imită, sînt, în civilizația noastră, insule înconjurată de zidul unei protestări mute — spune Vianu. Pe această fizionomie a lucrurilor ne întemeiem cînd încercăm să adîncim motivele *mișcării tinerimii*. Vioiciunea unei adolescențe, doritoare să trăiască mai independentă cu spiritul și corpul său, nu poate singură să explice un cîurent care unește într-o camaraderie așa

de caracteristică două vârste deosebite ale vieții. Sensualitatea spirituală a adultului, așa cum Wyneken însuși o arată ca pe un motiv secundar, nu poate nici ea să explice solitudinea lui neîmpărțită. Motivul central și hotărîtor este pentru noi nemulțumirea adultului. Adultul este fermentul mișcării tinerimii. Și este anume acela care prin critică istorică, prin adîncire artistică, prin individualism filozofic, printr-o supracultivare care îl face domnul universului moral, după cum contemporanul său filistin încearcă să devină stăpînul universului fizic, a ajuns la antipodul luptelor civilizației noastre¹.

„Scopul școlii Wyneken este ceea ce am voi să numim *vitalizarea tipului* — precizează Vianu. (...) Cum au putut unii dintre criticii lui Wyneken să descopere în inițiativa de la Wickersdorf un intelectualism reînnoit prin intensitatea polemică? — se întreabă comentatorul român. La capitolul învățămîntului intelectual... se cer valori universale și integrarea unei icoane sintetice a lumii. Cunoștința rămîne însă, în faza actuală a științelor, o chestiune de analiză și de dezintegrare. (Sîntem în anii de după primul război mondial! — *Obs. noastră.*) Nu atît cunoștința, cît *trăierea cunoașterii* trebuie s-o distingem în aceste cerințe. În ce privește educația fizică — continuă comentatorul — ni se indică un alt drum decît acela al formulei americane așa de respectate de reformatorii de azi. Este vorba de a crea gustul pentru plastica umană și acel «sentiment al corpului» în care se exprimă primul echivalent al rasei în individ. Pretutindeni tendința de a vitaliza în ființa izolată, *tipul*.” Nu este oare aici ceva similar cu concepția antică a *kalokagathiei*? — ne întrebăm noi.

„O adevărată morală și o adevărată viziune despre lume nu mai este posibilă, dacă nu vrem să găsim aici sinteza universului cu omul prin adîncul lui, prin partea lui de instincte. Viziunea științificistă pune în fața lumii o ființă care este numai înțelegere. Morala ei a pierdut temelia misticismului și construiește un sistem de consecințe sociale pe premisa abstractă a unui Dumnezeu în care nu mai crede sau a unei carități care nu mai vibrează în carnea și sîngele nimănui. Mișcarea secesionistă de la începutul veacului caută astfel să se despartă de o mentalitate care nu mai răspundea nevoilor de adînc ale generației. Ea înaintează din nou în primul plan ideea originalității eului, printre ale cărei consecințe trebuie să socotim și mișcarea tinerimii. Secesionismul a produs însă în mare parte aspectul haotic al culturii

¹ *Fragmente*, p. 102.

noastre. Noua degajare a eului a atras după sine și disoluția formelor. Eroul modern este neuroticul care nu mai plasticizează în nici un fel realitățile vieții. Iată că tinerețea germană nu-și mai găsește scriitorul său în Goethe și nici măcar în Nietzsche, ci în Dostoievski ! Afinitățile sale o poartă către prințul Mișkin, personagiul epileptic din *Idiotul*. Există în această tinerețe însă un instinct care poate s-o mîntuiască. E o *nevoie de formă*, de la care sîntem îndreptățiți să așteptăm și o morală nouă. Ea lucrează cu putere în lumea aceea pe care am văzut-o grupîndu-se din iubirea unei alte vieți. Atrage atenția elevului tău — recomandă Bondy colegilor săi pedagogi — că ținuta lui fizică este neglijată sau că vorba îi este tărăgănată, îl vei vedea îndată roșindu-se : un semn că în sufletul lui trăiește nerealizată o nevoie de formă. De la aceasta putem spera că adolescentul de azi va găsi o nouă demnitate etică și o nouă pozițiune activă în societate. Ea va afla că forma înseamnă limitare și că o adevărată formă omenească nu se obține decît acolo unde eul, puternic și afirmativ, se devotează cuiva. Acest instinct plastic trebuie cultivat în comunitățile școlare, în burgurile tinereții¹ — afirmă Tudor Vianu cu toată convingerea, lăsîndu-ne să întrezărim în aceste rînduri pe apologetul de mîine al *idealului clasic al omului*, pe umanistul despre care s-ar putea scrie numeroase pagini. Eseul acesta despre *Mișcarea tinereții*, este, după cîte știu, singura relatare în limba noastră asupra acestor interesante preocupări ale anilor din preajma primului război mondial și primii ani de după război, cînd viața publică germană a fost frămîntată de o mulțime de curenți, fiecare încercînd să aducă înnoirea sentimentului de viață, fără să reușească însă. Această criză cumplită, trăită cu intensitate de tineretul german s-a repercutat în parte și asupra culturii altor țări, indicînd semnele lichidării unei epoci și începutul alteia.

Volumul *Fragmente moderne* aduce și alte studii cu caracter informativ, presărate întotdeauna cu reflecții personale, îndeosebi asupra formelor noi ale artei moderne. Unul — despre care am amintit la începutul expunerii noastre — e închinat *expresionismului*, o mișcare artistic-literară în primul rînd germană, altul se ocupă de *cubism*, un curent artistic mai degrabă a țărilor romanice, în lămurirea căruia comentatorul utilizează însă și o bogată literatură de sursă germană. Sînt acestea primele referințe documentate scrise la noi cu competență despre curențele de avangardă în artă. Ele nu sînt concepute în lumina

¹ *Op. cit.*, p. 103—105.

unei azeziuni partizane, dar, fără îndoială, după cum s-a mai observat, sînt în nota unei atenții binevoitoare și comprehensive și cu lărgimea de vedere a unui spirit doct și speculativ. Avea deci dreptate E. Lovinescu să afirme că „modernismul în formele lui cele mai acute (expresionismul, cubismul) îi datorește“ lui Tudor Vianu din acești ani „o contribuție de elucidare cu atît mai efectivă, cu cît nu venea de la un militant avangardist, ci de la un estetician ponderat“¹. Ambele studii se ocupau mai mult de contribuția pe care o aduceau curentele acestea în artele plastice, decît în poezie. Dacă aceasta era justificat în cazul cubismului, în împrejurarea expresionismului nu mai găsea aceeași îndreptățire. Se pronunța aici pentru întîia dată la noi numele unui Kokoschka, Kandinsky, Pechstein și al altora, semnalîndu-se și tendința generală de supremație a muzicii, invadarea altor domenii artistice cu spiritul ei, pe care o reprezenta printre altele și principiul „*picturii absolute*“, proclamat de teoreticienii expresionismului. Pictura aceasta comentatorul român o înfățișa ca pe una care tinde „prin lipsa oricărei contingente, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferența materialului, să egaleze toate posibilitățile muzicii. *Pictura și Muzica* — spunea Tudor Vianu — e ultima apropiere în criza universală a sistemului artelor.

„Nu trebuie uitat — adăuga d-sa — că expresionismul e mai ales o mișcare germană. În vreme ce futurismul și cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia și Franța, într-o periferie de extravaganță, expresionismul german dobîndi o situațiune centrală de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura și sculptura au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generoasă și amplă. Și desigur una din manifestările cele mai însemnate în cultura timpului“².

Și în acest volum, ca și în *Dualismul artei*, întîlnim informații asupra bizarei construcții sistematice a lui Oswald Spengler, pe care Vianu îl numește aici „vestitorul sumbru al apusului culturii occidentale“. Într-un alt studiu din volum, *Estetica cinematografului*, T. Vianu, combătînd ideile unei cărți a lui Konrad Lange³, — reprezentantul cel mai de seamă al curentului iluziunii estetice — ia apărarea acestei

¹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Socec, București, 1937; p. 62.

² *Fragmente*, p. 28.

³ *Das Kino der Gegenwart und Zukunft*, 1920.

arte populare, căreia îi prevede un viitor strălucit. Eseurile din acest volum cuprind, în general, multe observații subtile, concepte fin nuanțate, disociații rafinate : o gamă întreagă de idei expuse cu eleganță și sensibilitate. Sînt printre cele mai bune eseuri apărute pînă atunci în literatura noastră. Volumul aduce și un substanțial studiu despre *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, — important din punctul de vedere al urmării influenței germane în cultura noastră, — despre care vom vorbi mai la vale. Menționăm articolul *Spiritul nou în estetică*, debitat întii în forma unei conferințe la Vălenii de Munte, din care am citat în comentarea ideilor expuse în *Dualismul artei* și care precizează pozițiile sistematice ale autorului. Ele se vor contura cu și mai multă claritate într-un alt volum, închinat în întregime problemelor de estetică, *Arta și frumosul — Din problemele constituției și relației lor*. Deși acesta apare numai în 1931, între timp Vianu publicînd și alte scrieri, vom trece totuși la comentarea lui, deoarece se situează pe linia directă a evoluției trasate de cele două teze ale sale, cea de doctorat și cea de docență, și pentru că oferă un material bogat pentru cel ce urmărește activitatea sa de germanist în cadrul culturii române.

Studiile cuprinse în *Arta și frumosul* urmăresc precizarea unei concepții de estetică care în tratatul său de două volume își va găsi expresia definitivă. Tudor Vianu, asemenea întregii estetici contemporane, consideră arta și frumosul ca două noțiuni cu sfere încrucișate, porțiunea comună în care conținutul lor se acoperă fiind frumosul artistic, pe care îl socotește obiectul propriu-zis al esteticii. Esteticianul este preocupat însă nu numai de reliefarea legăturii care există între frumos și artă, dar și de a scoate în evidență momentele și funcțiunile extraestetice ale artei. Acestor factori le dedică, în această lucrare, printre altele, studiul *Arta și jocul*, care aduce relații documentate privitoare la problema originii artelor, și *Psihanaliza și teoria artei*, aceasta din urmă reprezentînd o succintă analiză critică a contribuției școlii lui Freud în domeniul doctrinelor estetice. Studiul *Autonomizarea esteticii* ca și *Idei noi despre sentimentul estetic* se ocupă de problemele centrale ale acestei discipline filozofice în lumina cercetărilor mai noi, dezbătînd aspectele principale ale esteticii germane din secolul al XX-lea, de data aceasta nu cele constituite sub îndrumarea filozofiei culturii ca în *Dualismul artei*, ci opoziția dintre orientarea psihologistă și cea fenomenologic-obiectivă a disciplinei. Metoda expunerii nu mai este aceea în genul referatelor din *Dualism*, ci urmărirea sistematică a unor idei cu ajutorul materialului bibliografic supus unei ample analize critice prin prizma principiilor autorului. Vom găsi

aici expuse ideile mai de seamă ale reprezentanților de frunte ai esteticii simpatetice (*Einfühlung*) — Theodor Lipps, Johannes Volkelt și Karl Groos —, ale reprezentanților curentului opus, acela al „contemplației“, în frunte cu Konrad Fiedler, — critica pe care a făcut-o Max Scheler concepției simpatetice, — orientările obiectivismului unui Max Dessoir și Emil Utitz, insistându-se cu deosebire asupra aportului esteticii fenomenologice. O parte din acest material, ca de pildă *Idei noi despre sentimentul estetic*, a fost expusă într-o formă sau alta la cursul însuși al profesorului, la Universitate. Personal și, alături de noi, atîția dintre studenții de atunci, din gura profesorului Vianu am luat cunoștință pentru prima dată de existența și importanța școlii fenomenologice în filozofia și estetica germană, de numele unui Moritz Geiger, a cărei operă ne-a făcut-o cunoscut mai întîi Vianu. Intr-adevăr, paginile consacrate esteticii fenomenologice sînt de interes informativ deosebit, mai ales analiza ideilor lui M. Geiger. Nu împărtășim însă importanța pe care o acordă autorul, în acest studiu, (*Autonomizarea esteticii*) cercetărilor lui Waldemar Conrad, publicate în revista de estetică a lui Dessoir, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, din 1908 și 1909, și mai ales încercărilor de fundamentare ale lui R. Hamann, care de altfel nici nu s-a format în școala sau măcar în apropierea fenomenologilor. Apoi, nu este făcută distincția dintre cele două orientări principale ale fenomenologiei, — cea idealistă, la sursele căreia s-a întors către bătrînețe Ed. Husserl, și cea strict realistă, a cercului münchenez, căreia i-a rămas credincios pînă la urmă Moritz Geiger, unul din spiritele cele mai lucide pe care le-a cunoscut estetica germană a secolului nostru¹. De asemeni lipsesc din acest documentat studiu informațiile privitoare la axiologia fenomenologică, atît de importantă pentru fundamentarea disciplinei. Obiectivele și metoda fenomenologiei sînt prezentate întocmai, chiar dacă nu întotdeauna cu utilizarea terminologiei acestui curent. Interesul structural-obiectiv al analizei fenomenologice este învederat în opoziție cu cercetările descriptiv- și genetic-psihologice și cu cele genetic-sociologice și empiric-inductive. Se insistă asupra tendinței pe care o are această metodă de a studia esența genurilor artistice (simfonie, tragedie, poezie lirică etc.) și a diferitelor categorii estetice, ca frumosul, tragicul, comicul ș.a.m.d. Studiul stăruie în mod just asupra deosebirii pe care Geiger a făcut-o între „concentrarea internă“ și „concentrarea externă“ în emoția stîr-

¹ Vezi *Neue Münchener Philosophische Abhandlungen* — Alexander Pfänder, zu seinem sechzigsten Geburtstag gewidmet von Freunden und Schülern, München, 1933.

nită de opera de artă și dintre care numai cea din urmă este adecvată. Autorul citează următoarele rînduri din cartea lui Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*: „Sentimentalitatea este exemplul cel mai tipic al unei concentrări interne. Să ne închipuim pe cineva care s-ar găsi în dispoziții sentimentale și care ar rătăci într-un liniștit peisaj de seară, lăsîndu-se cuprins de farmecul lui. Această persoană s-ar bucura de depărtarea perspectivei, de atmosfera parfumată, de culorile în același timp lămurite și voalate. Numai că toate aceste particularități ale peisajului n-ar apărea conștiinței în detaliu. Sentimentul nu se preocupă de peisajul propriu-zis. Cu toate că-l „vede“, persoana închipuită „privește“ cu dinadinsul atît de puțin, încît abia a observat satul și albastrul munților din depărtare. Ea nu este concentrată asupra peisajului, ci e cufundată în sentimentele pe care peisajul le trezește... atît de puțin e luat în considerare obiectul în atitudinea concentrării interne, încît renumitul actor Garrick a putut face și cîștiga prinsoarea, că va smulge lacrimi din ochii unei numeroase asistențe căreia nu-i va recita decît literele alfabetului... Concentrarea internă este atitudinea diletantului în artă. Dimpotrivă, nu este nici o îndoială că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea, opera de artă este înțeleasă în valorile particularităților esențiale ale structurii ei. Pentru concentrarea internă opera de artă în plăsmuirea ei specifică rămîne indiferentă, servind numai ca un excitant al plăcerii, ca mijloc de a produce sentimente de tot felul“¹.

Expunerea autorului este bineînțeles și aici critică. Astfel într-o adnotație remarcă oscilațiile lui Geiger între o estetică obiectivist orientată și vechea poziție psihologică. Într-adevăr, cu toată orientarea lui *obiectivistă*, (termenul trebuie luat în accepțiunea întrebuintată de Max Dessoir) „Geiger s-a oprit adeseori și în fața problemelor trăirii și plăcerii estetice. În rîndul studiilor închinat acestor chestiuni trebuie trecute primele trei capitole ale lucrării citate (*Zugänge zur Ästhetik*) și care alcătuiesc partea ei cea mai de seamă. Punctul de vedere psihologic nu este deci socotit de Geiger cu totul inoperant, de vreme ce îl folosește într-o măsură atît de largă. Geiger a căutat de altfel să înlăture contrazicerea de care ar fi putut să fie învinovățit, lămurind în prefața cărții sale, că dacă «estetica este o știință orientată către obiect, drumul către estetică duce prin psihologie». Afirmația trebuie însă înțelească ca o simplă abilitate, căci părerea lui Geiger a

¹ *Arta și frumosul*, Societatea română de filozofie, București, 1931; p. 137—138, după Moritz Geiger, *Zugänge zur Aesthetik*, 1928, p. 14—15.

fost totdeauna alta — susține T. Vianu. Chiar în prefața care se termină atât de neașteptat, citim: «efectul specific artistic nu poate fi înțeles decât după ce structura obiectivă a artei va fi fost considerată». De altfel, cu un deceniu și jumătate mai de vreme, în importanta cercetare pe care Geiger a consacrat-o plăcerii estetice¹, întrebându-se dacă studiul obiectului estetic trebuie să preceadă pe acela al consecințelor lui subiective sau dimpotrivă, răspundea răspicat: «o cercetare fenomenologică a plăcerii estetice, care ar vrea să țină seamă de toate lucrurile ei, ar trebui să înceapă cu o analiză amănunțită a obiectului estetic. Sentimentele, adică evenimentele subiective care alcătuiesc plăcerea pe care ne-o procură o poezie lirică, această multiplicitate de dispoziții, excitații, acte de simpatie, nu se poate înțelege decât prin substratul obiectiv pe care-l constituie poezia ca atare, adică desfășurarea, calitățile ei obiective și valorile ei». Dacă totuși Geiger a încercat o fenomenologie a plăcerii estetice înaintea uneia a obiectului estetic, lucrul se datorește faptului de a fi observat că în totalul stărilor sufletești pe care arta le trezește, există o mulțime de stări variabile, dependente de deosebirile de structură ale obiectului, dar și o stare invariabilă oricare ar fi particularitățile operei, și anume, plăcerea estetică în sens restrâns. Studiul acesta îl socotea Geiger posibil chiar înaintea obiectului estetic. Pe de altă parte, el îl socotea posibil chiar cu mijloacele fenomenologiei, al cărei domeniu nu e constituit prin urmare numai din esențialități ideale ale felurilor obiecte estetice. Opera lui Geiger pune astfel față în față o serie de puncte de vedere al căror acord nu e încă operat — își încheia observația sa Tudor Vianu².

Ca unul care ne-am format în disciplina acestei școli, ne socotim obligați a aduce unele deslușiri suplimentare. Fără îndoială, oscilația remarcată de Tudor Vianu în activitatea lui Geiger există. Totuși ea este mai mult aparentă. Un sistem de estetică fenomenologică, care nu s-a scris încă în întregime, nu ar putea și nici nu ar intenționa să excludă capitolul vast al emoției estetice, deși ar pune în centrul cercetării obiectul estetic, analiza structurii lui. De altfel, lupta fenomenologiei nu s-a dat contra psihologiei ca disciplină filozofică, ci contra psihologismului. Este adevărat că aceasta presupune și o schimbare în însăși orientarea psihologiei, în direcția unei psihologii comprehen-

¹ *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, în *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, hgb. von Ed. Husserl, I. Bd., III. Reil, 1913, ed. II, 1922.

² *Arta și frumosul*, p. 143—144.

sive (*verstehende Psychologie*), așa cum a conceput-o Al. Pfänder în remarcabilul său tratat *Die Seele des Menschen* (München 1933). Geiger ca și Pfänder, ca și de altfel cea mai mare parte din cercul münchenez (*Münchener Kreis*) provin în cea mai mare parte din școala lui Lipps. Importanta revistă *Zeitschrift für Philosophie*, în recenzie pe care o face volumului omagial oferit lui Theodor Lipps cu prilejul aniversării sale de 60 de ani, remarcă următoarele : „Avantagiile creației lui Lipps ne apar aici : aprofundarea problemelor centrale ale filozofiei, analize pătrunzătoare, abordarea unor detalii subtile, disocieri fine etc. Și încă o împrejurare este demnă de luare aminte : pe Husserl îl găsim menționat nu mai puțin des ca pe Lipps ; aproape toți elevii lui Lipps au sfârșit prin a se atașa lui Husserl, găsindu-se sub influența cercetărilor sale, încât aici se poate vorbi despre temelii pe care le-au așezat Lipps-Husserl“. Se știe, de altfel, că sub înriurea celor mai buni elevi ai săi, Lipps însuși, către sfârșitul carierii sale, a abandonat pozițiile psihologismului, apropiindu-se de metoda fenomenologică. La fel și Volkelt. Toți aceștia însă, nu părăsind psihologia, ci aducându-i amendamentele cerute de fenomenologi.

Cu deplin temei surprinde Vianu la capătul acestei cercetări una din dificultățile reale ale metodei fenomenologice, relevantă de altfel și de Geiger. „Dacă în adevăr — observă Vianu — estetica fenomenologică nu dorește să descrie decît obiecte estetice..., cum va regăsi ea calea către feluritele creații particulare, pe care istoria artei le propune meditației noastre ? Știind ce este obiectul estetic în general și cînd vom ști pe rînd ce este muzica de cameră, apoi patruorul, nu vom avea încă toate elementele necesare pentru înțelegerea artistică a cutărui patruor de Beethoven. Ba chiar, oprindu-ne atenția asupra structurilor ideale, din regnul semnificațiilor, găsim drumul închis către comprehensiunea operelor concrete. În fine, cunoscînd esența... muzicii, nu vom stăpîni încă nici un element necesar înțelegerii evoluției muzicii în lumea modernă. Intre fixitatea structurilor ideale și devenirea vieții muzicale istorice există cu alte cuvinte o prăpastie pe care fenomenologia nu ne ajută nicidecum s-o umplem. Dificultatea a apărut fenomenologilor înșiși — remarcă Tudor Vianu — și astfel M. Geiger a recunoscut nevoia de a îndulci ideea platonice cu un adaus de spirit hegelian. Astfel, oricare ar fi meritele intuiției semnificațiilor statice ale fenomenologiei, considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei trebuie adăugată cercetării, pentru ca inteligența noastră să ajungă a stăpîni fenomenul artistic pînă în ultima lui adîncime. Intrunirea

acestor două perspective va fi o altă preocupare a esteticii viitoare¹ — încheie Tudor Vianu. Și o întreprinde apoi el însuși în *Estetica* sa, asupra căreia însă nu insistăm, dat fiindcă depășește subiectul lucrării de față.

Problemele pe care le dezbate aici Tudor Vianu interesează așadar orientările capitale ale filozofiei germane contemporane, știut fiind că fenomenologia a reprezentat la un moment dat, unul din curentele gândirii moderne care de la Kant s-au impus cel mai mult. Ea n-a rămas fără ecou nici în domeniul criticii sau cercetării literare, dominînd și o parte din *știința literaturii* (*Literaturwissenschaft*) de astăzi.

În 1934 Tudor Vianu, sub titlul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese*, scoate un volum de antologie din lucrările esteticienilor celor mai de seamă, din perioada care s-a scurs de la Kant încoace, în scopul de a servi deopotrivă studenților și publicului mai larg care se interesează de problemele artei și frumosului. Cum singur afirmă, „istoria esteticii în epoca progreselor ei mai însemnate apare astfel într-o frescă, în care nici unul din momentele ei capitale nu este omis”. Cititorii români puteau fi într-adevăr bucuroși să aibă la îndemînă un mijloc de informație și studiu aproape unic. Singura lucrare cu care se poate compara antologia lui Vianu — rod al lucrărilor Seminarului de estetică al Facultății de filozofie și litere din București — este aceea al lui Emil Utitz, care, cuprinzînd toată istoria esteticii, aduce firește mai puține texte din lucrările autorilor moderni. Antologia lui Vianu prezintă 27 de autori, dintre care 16 sînt germani, și anume: Im. Kant, Fr. Schiller, J. Fr. Herbart, G. W. Fr. Hegel, Ar. Schopenhauer, Fr. Nietzsche, G. Th. Fechner, C. Fiedler, K. Lange, K. Groos, Th. Lipps, J. Volkelt, M. Dessoir, E. Utitz, S. Freund și M. Geiger, înfățișînd într-adevăr contribuția cea mai reprezentativă la evoluția acestei discipline în cultura germană din secolul al XIX-lea și XX. Textele, prevăzute cu note bio-bibliografice bine puse la punct, cuprinzînd și indicații privitoare la literatura de comentat, sînt precedate de un studiu succint dar lămuritor despre *Kant și curentele esteticii moderne* și de altul, intitulat *Contribuția românească în estetică*, publicat mai întîi în limba germană în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* în 1933, un studiu prin care activitatea lui Vianu primește o nouă articulație. Pînă acum am putut urmări munca lui de informator al culturii germane în cultura noastră, acum se inversează rolul, și el devine informatorul culturii noastre pentru publicul cititor german.

¹ *Op. cit.*, p. 155—156.

În acest articol, Tudor Vianu face o expunere succintă a evoluției ideilor de estetică din cultura noastră, al căror început îl socotește de la apariția *Principiilor critice* de Radu Ionescu în *Revista Română* din 1861. (Din toamna anului 1940 se știe însă, că nu aceasta este de fapt prima scriere de estetică în limba română, ci probabil tratatul scris de Simeon Bărnuțiu, pe când era profesor la Universitatea din Iași, sau poate un număr de câteva articole publicate și mai înainte, în *Telegraful Român* din Sibiu, fără semnătura autorului, pe care dl. profesor Ion Lupaș crede a-l fi identificat în persoana lui Andrei Mureșeanu.) Tudor Vianu stabilește la începuturile acestor preocupări influența certă a filozofiei germane, mai cu seamă a lui Hegel. Radu Ionescu, în studiul menționat, invocă în mod precis „autoritatea lui Hegel pentru a stabili identitatea de conținut și deosebirea de manifestare dintre filozofie și artă, o precizare socotită de el absolut necesară pentru acea întemeiere sistematică a criticii literare pe care dorea el s-o întreprindă” în lucrarea sa¹. Autorul stăruie apoi nu numai asupra ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu, ci și asupra influenței hegeliene suferite de criticul român, ca și asupra înmlădierii terminologiei savante a izvo- rului original în spirit psihologist, fără să amintească încă aici și în- rîurirea suferită în cea de-a doua parte a activității criticului din partea esteticii lui Schopenhauer, împrejurare asupra căreia va insista într-o lucrare ulterioară. Dintre autorii contemporani, T. Vianu remarcă in- fluența unui Simmel sau a unui Spengler, în „analize ale stilului artis- tic, în cadrul stilului general al culturii contemporane”, făcute de Lucian Blaga în scrierea sa *Fețele unui veac* din 1926, unde acesta a descris, în ansamblul culturii europene din ultimul secol, succesiunea stilurilor de la romantism, prin naturalism și impresionism, pînă la expresionis- mul anilor de după primul război mondial².

Izvoarele ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu l-au preocupat pe Tudor Vianu încă într-un articol substanțial publicat în 1925 în *Viața Românească* și reprodus atît în *Fragmente moderne*, cît și în *Arta și frumosul*, (*Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*), articol între- git ulterior cu alte studii. Aici Vianu are în vedere aproape exclusiv studiul lui Maiorescu din 1867, *O cercetare critică asupra poeziei române*, care cuprinde formulări teoretice de ordin estetic, precum și

¹ *Istoria estetice* de la Kant pînă azi în texte alese, I. E. Torouțiu, București, 1934, p. 37.

² *Op. cit.*, p. 50.

probleme de stilistică, a căror paternitate un comentator mai vechi i-o atribuia cunoscutului estetician hegelian Fr. Th. Vischer. Vianu analizează în acest articol definiția dată de Maiorescu frumosului «*manifestarea ideii în materie sensibilă*», a cărei origină este cert hegeliană. Dar estetica lui Maiorescu capătă o orientare psihologică, ceea ce încă nu avea și grandioasa construcție sistematică a lui Hegel. De aceea, termenul de idee va trebui să fie explicitat la Maiorescu și va însemna *sentimente și pasiuni*. „Dacă estetica hegeliană care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuițează termenul de *idee*, lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrupînd efectiv esența ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuițare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într-o estetică psihologicește întemeiată, cum este aceea a lui Maiorescu, dacă Maiorescu însuși nu ar fi grăbit să ne atragă atenția din capul locului“. Maiorescu însă în această privință scrie : *«ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific fie în teorie, fie în aplicare practică»*. „De ce frumosul trebuie să ne înfățișeze sentimente și pasiuni și nu idei, este primul lucru despre care se întreabă Maiorescu. Pentru că ideile, răspunde el, spre a fi înțelese presupun o pregătire specială, pe cînd pentru ceea ce numai impropriu se poate numi *întelegera sentimentelor* nu este nicidecum nevoie de o asemenea pregătire. Sentimentele și pasiunile *«sînt comune tuturor oamenilor, sînt materie înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea : ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor»*. A doua cauză pentru care poezia nu poate trata obiecte științifice stă în împrejurarea că *«frumoasele arte, și poezia mai întîi, sînt repaosul inteligenței»*. Căci pe cînd știința pune mintea într-o veșnică mișcare înapoi, către tot mai îndepărtate cauze și înainte spre tot mai îndepărtate efecte, arta *«prinde atenția neliniștită și agitată spre înfiniț, și înfățișîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniștea contemplativă și un repaos intelectual. Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înlănțuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze ideea cu început și sfîrșit și să dea astfel o satisfacție spiritului uman. De aceea ea este datoare să ne îndrepte spre sentimente și pasiuni. Căci tocmai sentimentele și pasiunile sînt actele de sine stătătoare în viața omenească : ele au o naștere și o terminare pronunțată, au un început simțit și o catastrofă hotărîită și sînt dar*

obiecte prezentabile cu forma limitată a sensibilității”¹. Psihologizarea ideii hegeliene este așadar evidentă.

Dar această concepție a lui Maiorescu sprijinită pe definiția de esență hegeliană, conform căreia frumosul este *«manifestarea ideii în materie sensibilă»*, trebuie să se întemeieze pe calitatea sensibilă a limbii poetice. După Maiorescu, „*«materia sensibilă»* o alcătuiesc imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezește în fantezia noastră. Pe când vorbirea curentă și științifică — potrivit aceleiași vederi — din necesitatea extinderii unui cuvânt la mai multe obiecte de același fel, pierde contactul cu obiectele individuale și se leapădă treptat de *«amintirile sensibile»* care la început o împovărau, pentru a deveni abstractă și rece, singură vorbirea poetică menține acel contact și obține cu fiecare expresie o imagine plină de căldură și forța perfecțiunii concrete. Pe când între cuvânt și semnificația lui, vorbirea curentă științifică stabilește o simplă legătură intențională, poezia reușește să le topească laolaltă în așa fel, încît sunetul unuia vrăjește prezența celeilalte”².

Ajungînd la aceste concluzii, constată Tudor Vianu, Maiorescu se găsea de fapt în spiritul celei mai vechi tradiții estetice, potrivit căreia pictura este o poezie mută, pe când poezia este o pictură vorbitoare. Se știe că primul care încearcă să clatine această străveche părere este Lessing, care în *Laokoon* caută să traseze cu precizie linia demarcațională între aceste două arte. Totuși, vechea înțelegere a poeziei, considerată ca experiență vizuală va supraviețui atît criticii lui Lessing cît și obiecțiilor unui Herder și a celor de mai târziu ale lui W. v. Humboldt. De abia la începutul secolului nostru Theodor A. Meyer și Max Dessoir, ale căror idei de acest fel le expune aici Vianu, au reușit „să orienteze spiritele către un nou fel de a înțelege caracterul intuitiv al limbii”³. Acești cercetători au arătat că ceea ce constituie caracterul intuitiv al limbii nu este în primul rînd natura ei imaginativă, ci mai degrabă structura ei muzicală. Reprezentările legate de expresia noastră verbală sînt în bună parte rezultatul curențului de energie sentimentală pe care însăși ambianța frazei este în stare să-l descătuseze. „Mi-se pare că văd obiectul despre care vorbește poetul, pentru că m-a făcut să resimt tot conținutul sentimentului pe care el este în stare să-l trezească în sufletul meu. În aceasta stă importanța descoperirii lui Th. A. Meyer” — afirmă T. Vianu, care, iată, devine

¹ *Fragmente*, p. 131—133.

² *Op. cit.*, p. 122.

³ *Op. cit.*, p. 124.

la noi interpretul unor noi concepții filologic-stilistice germane, la a cărei formulare însă nu s-a putut ajunge decât după o lungă experiență literară la care a contribuit într-o măsură hotărâtoare și poezia simbolistă franceză de la sfârșitul veacului trecut. Dar dacă lucrurile stau astfel, deosebirea dintre limba poetică și cea prozaică nu mai apare ca una esențială. „Avea deci dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzând parcă aserțiunii lui Maiorescu și opunându-se de fapt întregului curent din care și Maiorescu făcea parte, că «în multe privințe limba poetului rămîne aceea a comerțului zilnic și a descrierii științifice»”¹.

Dar atunci „teoria maioresciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este cu neputință de a mai fi susținută — încheie Tudor Vianu studiul amintit. Că expresia poetică nu trezește în noi imagini, este un lucru pe care-l dovedește chiar cea mai sumară introspecție. Poezia descarcă însă curente sentimentale, și care este relația între acestea și expresia poetică alcătuiește problema esențială pe care Maiorescu o ocolește.” De altfel, „evaziv se arată el și în ce privește idealul poetic, care conduce cercetările sale, căci, pe cînd în principiu el afirmă clasicismul, dezvoltările sale arată unele predilecții romantice. Amintiri retorice, ca de exemplu imperativul gradației poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aici”².

Problema izvoarelor ideilor estetice maioresciene găsește o atenție sporită în cercetarea lui Vianu închinată *Influenței lui Hegel în cultura română*, întreprinsă cu prilejul centenarului morții marelui filozof, și publicată în *Memoriile secțiunii literare a Academiei*³ din anul 1933. Lucrarea merită o atenție specială și pentru faptul că reflectă latura de comparatist a profesorului nostru. Deocamdată ne oprim asupra contribuției noi pe care o aduce în direcția stabilirii izvoarelor ideilor estetice ale lui T. Maiorescu, „scoțînd în evidență legăturile cu mult mai numeroase pe care le întreținuse cu ideile hegeliene ale timpului său și răsunsetul cu mult mai întins pe care acestea par a-l fi avut asupra gîndirii sale”⁴. Asemenea metodei din alte cercetări ale sale, Tudor Vianu analizează și aici întregul mediu al formației spirituale a criticului nostru, începînd cu profesorii din acel timp de la Universitatea din Berlin, despre care aduce unele referințe prețioase. Cercetarea pornește de la lucrarea din tinerețe a lui Maiorescu, *Einiges Philosophisches in gemeinverständlich Form*, scrisă în Germania încă sub in-

¹ *Op. cit.*, p. 131.

² *Op. cit.*, p. 141—142.

³ Seria III, tomul IV, Mem. 10.

⁴ *Influența*, p. 22.

fluența lui Herbart și, doar cît privește filozofia istoriei, sub aceea a lui Feuerbach, reprezentantul stingii hegeliene. Ca membru al societății filozofice hegeliene din Berlin „Philosophische Gesellschaft“, condusă de fostul său profesor Karl Ludwig Michlet (1801—1893), autorul unor opere de morală, de filozofia dreptului și a religiei și redactor al revistei hegeliene *Der Gedanke*, și de Karl Weber (1806—1893), autorul unui comentariu hegelian, Maiorescu ține în 1861 o comunicare despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, publicată în revista susmenționată și reprodusă de T. Vianu în original și în traducere românească în *Anexele* lucrării, care cuprinde și o dare de seamă apărută tot în revista *Der Gedanke* despre conferința lui Maiorescu, ca una de natură să contribuie la elucidarea problemei. După publicarea acestor documente, rămase multă vreme îngropate în paginile revistei berlineze și aproape necunoscute, „inițierea hegeliană a tinereții lui Maiorescu devenea un fapt incontestabil, oricîtă neîncredere ar fi arătat el mai tîrziu față de sistemul lui Hegel“¹. Dar nu numai în materie de gîndire estetică îl consideră Vianu pe Maiorescu tributarii filozofiei lui Hegel, ci și în premisele criticii sociale pe care a exercitat-o de-a lungul carierei sale.

La centenarul nașterii lui Maiorescu, Vianu publică un nou articol în *Viața Românească* (aprilie 1940) despre *Titu Maiorescu, estetician și critic literar*, poate cel mai complet din ceea ce a scris el despre criticul român, cu excepția portretului publicat în *Istoria literaturii române*, lucrare scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. (Un studiu mai scurt a apărut și în *Preocupări literare* din decembrie 1942, *Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu*, unde identifică geneza și aderența ideilor estetice ale lui Maiorescu în opera lui Goethe, Hegel și Fr. Th. Vischer, indicînd totdeauna locul precis al inspirației.) În acest articol, Tudor Vianu reia unele din constatările formulate în studiile precedente despre Maiorescu, în care, după propria sa afirmație, a căutat să aprecieze „ideile estetice ale lui Maiorescu, așa cum ele apar din studiul său de la 1867 (*O cercetare critică asupra poeziei române*) și în raport cu rezultatele mai noi ale științei. Opera unui cercetător — adaugă Vianu — se cuvine însă a fi judecată nu numai în lumina datelor mai noi ale științei, dar și în lumina propriului său timp, din punctul de vedere al științei contemporane cercetătorului“².

¹ *Trei critici literari*, Biblioteca pentru toți, Ed. „Universala“, Alcalay et comp., București, 1944, p. 8—9.

² *Op. cit.*, p. 7—8.

Privită astfel, activitatea de critic literar a lui Maiorescu se împarte în două epoci: una idealist-hegeliană de la 1860 și alta idealist-schopenhaueriană, în răstimpul de la 1880. În ceea ce privește influența pe care Friedrich Theodor Vischer ar fi avut-o asupra ideilor sale estetice, T. Vianu neagă această filiație, argumentând că asemănările cu Vischer se explică exclusiv prin sursa lor comună, care e filozofia lui Hegel. Din acest motiv el simte nevoia rectificării acestei vechi și destul de răspândite erori. „Mulți dintre cei care au scris despre Maiorescu au făcut afirmația că inspiratoarea ideilor estetice ale lui Maiorescu este renumita *Estetică* a lui Fr. Th. Vischer — observă T. Vianu. Atît de mult s-a răspîndit această afirmație, încît o vedem reapărînd și în considerațiile unui istoric, altfel atît de informat, cum a fost G. Bogdan-Duică, cu ocazia discursului său de recepție la Academia Română, rostit în ședința de la 25 mai 1921”¹. Tudor Vianu respinge categoric acuzația adusă pe vremuri de Aron Densușianu că T. Maiorescu ar fi plagiat pe Vischer, reamintînd discuția de pe vremuri și mergînd pe urmele textelor vizate. Astfel arată că anumite idei care lui Aron Densușianu i s-au părut copiate din *Estetica* lui Vischer erau de fapt comune multor alți esteticieni ai timpului, germani sau chiar francezi, ca M. Carrière și H. Taine.

În articolul său despre Caragiale, Maiorescu nu mai operează cu conceptele hegeliene, ci se arată întru totul adeptul esteticii lui Schopenhauer. Învinuirea de imoralitate adusă lui Caragiale este aici respinsă cu motive împrumutate din filozofia lui Schopenhauer. „O adevărată operă de artă, afirmă Maiorescu, nu poate fi decît morală, deoarece înălțarea în lumea ficțiunilor ideale făcîndu-ne să ne uităm pe noi înșine, cu interesele noastre limitate, egoiste, atacă rădăcina însăși a oricărui rău pe lume.” De altfel, originea schopenhaueriană a acestei interpretări a lui Maiorescu o recunoaște pe față în polemica lui celebră cu Gherea². „Contemplația estetică, înfățișată drept factor al culturii morale este un motiv tipic al filozofiei lui Schopenhauer, care vedea în artă un prim moment, înainte de milă și de asceză, în lucrarea de eliberare a sufletului din constrîngerile voinței de a trăi — constată Tudor Vianu. Schopenhauerian este Maiorescu și atunci cînd lămurește mai de aproape, împotriva lui Gherea, în ce constă personalitatea poetului, — un caracter care se asociază de altfel firesc cu personalitatea lui în forma exprimării artistice. În sfîrșit, schopen-

¹ *Op. cit.*, p. 9.

² *Contraziceri ? (Critice III, 1884, p. 87).*

hauerian rămîne Maiorescu și în portretul pe care i-l face lui Eminescu. În portretul moral al lui Eminescu, Maiorescu recunoaște prin transparență calitățile geniului schopenhauerian. Fără teoria geniului în estetica lui Schopenhauer, este probabil că judecățile lui Maiorescu asupra firii lui Eminescu n-ar fi luat aceeași formă¹.

Memoriul *Influența lui Hegel în cultura română*, din care am desprins o parte din cercetările lui T. Vianu privitoare la ideile estetice ale lui Maiorescu reprezintă, după cum am observat, un studiu comparatist de primă importanță pentru istoria culturii românești. Cercetătorul român pleacă de la puternicul răsunset pe care opera lui Hegel l-a găsit în gândirea europeană. După expresia sa, „hegelianismul a așternut o plasă complicată de influențe pe întinderea continentului nostru. În Franța, în Anglia și în Italia, mișcarea filozofică a primit adîncă întipăritură a hegelianismului” — observă T. Vianu. „N-a existat poate un alt gînditor pe care, întocmai ca pe Hegel, sfîrșitul vieții să-l fi aflat într-o poziție mai dominatoare a geniului său și căruia posteritatea apropiată să-i fi adus mai multe semne ale recunoașterii și azeziunii”. Care este influența lui Hegel în țara noastră ? — se întreabă Vianu, căci „gloria hegelianismului la mijlocul veacului trecut coincide cu epoca de modernizare a principatelor române.” Două categorii de condiții au determinat acest proces istoric însemnat. Trecerea decisivă de la stilul răsăritean la stilul apusean al culturii a fost determinată de împrejurări politic-economice și de influențe spirituale — susține autorul. Care este deci aportul hegelianismului în direcția aceasta ? Răspunsul la aceste întrebări nu-l poate da decît „un studiu de influențe într-un cadru comparativ de culturi”² precizează autorul.

În asemenea împrejurări există, în general, trei categorii de influențe. Astfel „o anumită operă filozofică aparținînd unei literaturi străine poate să-și exercite influența sa asupra unei anumite opere filozofice naționale”. Acesta a fost cazul filozofiei lui Hegel față de aceea a lui Taine. Alteori influența se introduce între două curente filozofice sau două grupe de opere aparținînd unor literaturi deosebite, d.p. influența sensualismului englez asupra filozofiei franceze a luminiilor din secolul XVIII. Și, în sfîrșit, alteori „anumite opere sau curente filozofice pot determina opere sau curente dintr-un alt domeniu al activității spirituale decît cel filozofic”. Acesta este cazul influenței

¹ *Trei critici literari*, p. 22—25.

² *Influența lui Hegel în cultura română*, p. 1—2.

hegelianismului asupra culturii românești. „Căci despre o înrîurire a curentului hegelian asupra vreunui curent filozofic românesc nu poate fi vorba“, de vreme ce tinăra noastră mișcare filozofică consta pe atunci doar „în cîteva opere răzlețe și în cîteva figuri, între care nu se poate lămuri vreo legătură de convergență care să fi permis încadrarea lor într-un curent. În schimb, atmosfera hegeliană de pe la mijlocul veacului trecut și-a avut partea sa de contribuție mai ales asupra îndrumărilor culturii românești din acea epocă“¹. Pe aceasta o cercetează Vianu nu numai la Radu Ionescu și la Titu Maiorescu, ci și la Heliade Rădulescu, observînd că aici, dacă se poate vorbi de o asemenea înrîurire, ea nu se afirmă în vreo penetrație a metodei dialectice în scrierile sale — pe care n-a adaptat-o decît după litera sa, nu și după spiritul său — ci în legătură cu acea orientare filozofic-istorică din care se alimenta liberalismul burghez al epocii². Apoi, atmosfera hegeliană a Universității din Berlin a găsit un ecou puternic în formarea ideilor politice ale lui Kogălniceanu. Iar școala istorică de drept, dezvoltată sub auspiciile filozofiei lui Hegel, a influențat reforma agrară a acestui principal colaborator al lui Alexandru Ion Cuza. Nici Eminescu n-a rămas străin de influența lui Hegel. „Inițierea hegeliană a lui Eminescu a folosit ziaristului și scriitorului politic de mai tîrziu“. Ultimul capitol al memoriului trece în revistă discuția hegeliană dintre Șt. Zeletin și E. Lovinescu, pentru a încheia astfel: „Influența filozofică a lui Hegel în cultura românească s-a produs atît în orientarea curentelor de dreapta, cît și a celor de stînga. Împrejurarea s-a produs de altfel nu numai în cadrul culturii noastre. Dar chiar în patria filozofului, unde încă de la Fr. Engels s-a atras atenția asupra dublei posibilități a acestei filozofii... Pentru noi — spune Tudor Vianu — ea stă în structura intimă a acestei construcții speculative. Filozofia lui Hegel afirmă în adevăr, pe de o parte, o mișcare ascensională și continuă a societăților omenești către un ideal de libertate. Această mișcare se execută printr-o succesiune neîntreruptă de factori în luptă, în care mai toți conducătorii revoluționari ai timpurilor noastre au găsit justificarea teoretică a acțiunii lor. Pe de altă parte, Hegel arată că în această mișcare continuă a istoriei universale, fiecare etapă este dominată de geniul cîte unui alt popor, care dezvoltă o cultură originală și închisă comunicării continue în timp și spațiu. Această vedere a filozofiei lui Hegel a fost folosită mai cu seamă de naționalismul feluritelor

¹ *Op. cit.*, p. 2—3.

² *Op. cit.*, p. 17.

popoare europene. S-a întâmplat astfel cu filozofia lui Hegel, ceea ce s-a întâmplat și cu doctrina altor filozofii : înrîurirea ei a fost atât de întinsă, încît a putut procura argumente unor tabere în luptă”¹.

O carte remarcabilă, în care Tudor Vianu încă la începuturile carierei sale își afirmă în mod nedezmîniț calitățile unui cercetător comparatist cu largi orizonturi, este *Poezia lui Eminescu*, apărută în 1930, cuprinzînd șase studii în strînsă legătură între-olaltă. Volumul reprezintă, în primul rînd, o lucrare de exegeză a temelor liricii marelui nostru poet, a cărui operă Vianu o situează în atmosfera romantismului universal, studiind tendințele ei profunde, cu deosebire expresia pesimismului, considerată prin prisma sensibilității generale a epocii precum și ca un rod al influenței eticii lui Schopenhauer, și cercetînd structura și geneza motivelor poetice cu numeroase înrudiri în creațiile romantismului german și pe alocuri în filozofia antică. În același timp, autorul are în vedere originalitatea creației și unitatea morală a personalității lui Eminescu, așa cum se oglindește în opera sa. Este prima lucrare de acest gen întreprinsă în literatura noastră, în care aptitudinile și sensibilitatea criticului se unesc cu temeinicia culturii unui spirit orientat filozofic și instruit filologic, aplicînd cu succes metoda disocierii, a apropierii și diferențierii. Nici aici, așadar, nu mai este vorba de vreo lucrare de informare a noastră privind orientările spiritului german, ci, dată fiind puternica influență pe care marele nostru poet a suferit-o din partea culturii germane, Vianu devine, ca un profund cunoscător al acestei culturi, un exeget autorizat al poeziei lui Eminescu.

„De unde provine timiditatea criticii noastre literare față de poezia lui Eminescu ?” — se întreabă autorul în prefață. „Eminescu este marele subiect al literaturii românești. Opera lui poate fi comparată cu o cetate puternică, a cărei cucerire cere pregătiri numeroase, un asediu răbdător, o măsurare îndelungată a puterilor, un avînt pornit de departe. De patruzeci de ani cercetătorii izvoarelor și biografii lui Eminescu adună documente, precizează metoda, înregistrează mărturiile cele mai umile și chiar cele mai puțin semnificative, multiplicînd zadarnicul cu inutilul. (...) Dreptatea cere să observăm că cercetătorii lui Eminescu n-au fost singuri răspunzători de paralizia care le ataca inițiativa esențială. În cele patru decenii, de cînd e așteptată caracterizarea lui Eminescu, studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice. Privirea care ar fi trebuit să se îndrepte către înțelegerea

¹ *Op. cit.*, p.

operei, a fost astfel neconținut abătută înspre detaliul împrejurărilor în mijlocul cărora ea s-a dezvoltat. (...)

„Față de greutățile din care trecutul a făcut o tradiție împovărată, studiile întrunite în lucrarea de față nu se măgulesc cu ideea de a fi răspuns în chipul cel mai desăvârșit la sarcina pe care și-au asumat-o“ — mărturisește autorul (adică aceea de a da o cercetare care să ducă la *înțelegerea operei*). „Cea dintâi caracterizare a poeziei lui Eminescu, considerată în totalitatea și întreaga ei complexitate, n-a găsit în bibliografia lui Eminescu decât lucrări care îi rămîneau indiferente. (...) Caracterizarea de față și-a propus să arate că lirismul eminescian a ajuns la cunoștința originalității lui, eliminînd tot ce era străin, care sînt temele cele mai reprezentative ale aceluiași lirism, care sînt tendințele ideale care îl străbat și sentimentul de viață care-l însuflețește. Imprejurările biografiei poetului n-au fost amintite niciodată, pentru că geneza poeziei lui Eminescu ni s-a părut a fi o altă problemă decât aceea, urmărită aci. Analogii cu literaturi străine au fost introduse adesea, dar numai rareori pentru a stabili un nou izvor literar; de cele mai multe ori cu scopul de a reliefa prin comparație o trăsătură sufletească, pentru a preciza o diferență, sau pentru a pune în lumină o influență importantă în formarea concepției sale“¹. Tocmai acestea din urmă ne interesează aici în măsura cea mai mare.

Dar înainte de a trece la analiza acestei cărți, vom constata că însăși concepția lui Tudor Vianu, aplicată în această primă lucrare mai vastă a sa de critică literară și formulată în prefața cărții, stă sub semnul „științei literare“ germane de azi (*Literaturwissenschaft*). *Înțelegerea operei* despre care vorbește autorul este acel concept al lui „*Verstehen*“, care constituie temelia hermeneuticii lui Dilthey și care nu s-a limitat la sintezele psihologice ale unui Spranger sau la importantul tratat al lui Pfänder, ci a pătruns adînc și în cercetările literare germane de astăzi. Mai tîrziu, într-un alt volum al său cuprinzînd asemenea referințe, Tudor Vianu se va ocupa de ele, pronunțînd chiar numele lui Wilhelm Dilthey, pe care-l va indica ca pe unul din „îndrumătorii cei mai ascultați ai științelor morale contemporane“. „Opera literară nu mai este, după Dilthey, produsul unei întregi biografii, ci al unei experiențe fundamentale, al unei întîlniri semnificative cu lumea. Această experiență fundamentală reflectează structura personalității care o trăiește. (...) Viața poezilor cu nenu-

¹ *Poezia lui Eminescu*, Cartea românească, București, 1930, p. 6—8.

măratele ei amănunte, nu mai este considerată drept cauza operei, ci ca o manifestare paralelă cu opera, ca în marile lucrări critice ale unui Grundolf, Bertram sau Curtius. Poetul se realizează deopotrivă în viața și în opera lui, traducînd în planuri felurite aceeași orientare a structurii sale și același înțeles al lumii, limpezit pentru el în experiențele lui fundamentale. Ca o urmare, opera nu mai este explicată, ci înțeleasă, prin acte de simpatie comprehensivă, prin confundarea în structura care o susține¹. Această metodă o va aplica în analiza structurii poeziei lui Eminescu și Tudor Vianu, în felul lui, adică cu utilizarea unui vast aparat filologic și de istorie literară și mai cu seamă cu aplecarea sa de comparatist, care va face dintr-însul, după aproape două decenii, *cel dintîi istoric al literaturii universale în cultura noastră*.

Plecînd de la opera din tinerețe a lui Eminescu, Tudor Vianu constată că sursa inspirației marelui nostru poet a evoluat pe măsură ce a evoluat și personalitatea sa genială, îndreptată spre o originalitate tot mai pronunțată. Poeziile din tinerețe ale lui Eminescu se găsesc încă sub influența romantismului francez și nicidecum a celui german. Vianu arată că Eminescu a cunoscut romantismul francez probabil din sursă directă, despre care însă avem puține știri, dar mai ales din atmosfera generală a literaturii noastre, care pînă la 1870 nu prea cunoștea alt model. Acestei înrîuriri îi datorăm creația sa din tinerețe, plină de reacțiuni morale, quietiste și meditative, proprii firii sale, eliminînd cu timpul tot mai mult caracterul revoluționar, optimist, al poeziilor sale din această epocă. Contactul intim cu spiritul culturii germane va începe prin anii săi de studenție de la Viena, împingîndu-l la desăvîrșirea realizării nefalsificate a temperamentului personalității sale. Un rol hotărîtor vor juca în direcția aceasta romanticii germani din prima jumătate a secolului trecut, a căror operă o va aprofunda. Tot la Viena va cunoaște filozofia idealistă a lui Schopenhauer, atît de înrudită cu poezii romantici, „în care întîmpină nu numai vederile unui cuget înrudit, dar și drumurile pe care poate pași către izvoarele înțelepciunii antice”².

Legăturile poeziei lui Eminescu cu etica lui Schopenhauer sînt supuse aici unei cercetări atente. Se urmărește modul în care Eminescu a luat contact cu filozofia lui Schopenhauer și drumul pe care i l-a

¹ *Epocile criticii literare*, în vol. *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, București, 1946, p. 50.

² *Poezia lui Eminescu*, p. 36.

deschis această filozofie spre înțelepciunea și literatura indică. Autorul arată cum voința schopenhaueriană va deveni în poezia lui Eminescu «*dorul nemărginit*» — o expresie care semnifică atât «*dorul*» poeziei noastre populare, cât și al poeziei lirice culte, de esență erotică, revenind de atâtea ori, în perifrizarea «*farmecului dureros*», sub pana sa. «*Farmecul dureros*» este însă numai „una din împerecherile de cuvinte prin care se exprimă această emoție centrală și revelatoare a poeziei eminesciene — constată autorul. Îmbinarea «*dulce jele*» sau locuțiunile «*dureros de dulce*», «*firos de dulce*» sînt altele¹. Întîlnim aici o asociere a expresiei voluptății cu aceea a durerii, particulară liricii sale, care se produce „în trei împrejurări, cu prilejul muzicii, al iubirii și al morții“¹.

În deobște bunul simț respinge termenii antinomcii, astfel, firește, și unirea durerii cu voluptatea, pe care însă exemplul romanticilor germani i-l înlesnește lui Eminescu. Tieck asocia suferința fericirii, ca de pildă în versurile desprinse din poezia *Indoială* (*Zweifel*):

Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinen Busen ziehen ?
Alle alten Wünsche scheiden,
Tausend neue Blumen blühen.

La fel, presentimentul vieții liberatoare de dincolo a îmbinat de atâtea ori senzația voluptății cu gîndul morții, la Novalis. Acest poet ne vorbește doar în *Imnurile sale adresate nopții* despre o «*dulce nostalgie*» (*süsse Sehnsucht*), sau tot la Novalis întîlnim și următoarele versuri :

Jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein².

În general, observă Vianu, „îmbinarea voluptății cu a durerii are o însemnătate în romantism. Ea este un document și o ilustrație a acelei culturi a sentimentului, pe care romanticii au instaurat-o. Viața practică resimte fericirea și suferința ca pe niște valori care se opun și se resping. Această opoziție nu are însă sens decît pentru viața practică. Dacă romantismul a reușit să le îmbine, cum atîtea exemple ne-o pot dovedi, împrejurarea se explică prin faptul că el adoptă față de viața sentimentală o atitudine estetică, în care valorificarea ei

¹ *Op. cit.*, p. 68—69.

² *Op. cit.*, p. 72—73.

practică nu mai joacă nici un rol. Sentimentul nu mai e trăit ci degustat. El este resimțit ca un izvor de energie, de abundență și expansiune lăuntrică, fără nici o considerare pentru realitățile în raport cu care el ar trebui uitat sau evitat într-unul singur din felurile sale posibile. Romanticii sînt niște esteți ai vieții sentimentale și polii opuși ai acesteia din urmă găsesc la ei calea pe care se poate apropia și contopi“.

Ajuns la aceste constatări, autorul trece la analiza fenomenologică a expresiilor poetice ale acestor stări, indicînd totodată și modul în care înrîurirea romanticilor germani n-a alterat originalitatea simțirii românești a lui Eminescu. Continuăm să reproducem din aceste pagini magistrale, de cercetare comparatistă :

„Pentru a exprima această sinteză de tonuri sentimentale deosebite, romanticii germani... întrebuintează două cuvinte : *Wehmut* și *Sehnsucht*. *Wehmut* este efectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru, sau a unei ființe iubite, pe cînd fericirea provine din posesiunea lor în amintire. *Sehnsucht* este însă durerea unei lipse pe care viața n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulcește durerea inițială și îi creează fizionomia complexă... Năzuința către unirea de după moarte devine la Novalis «*süsse Sehnsucht*», iar pentru Hölderlin, aspirația către farmecul pierdut al iubirii este «*Wonne der Wehmut*». În românește aceste nuanțe se regăsesc deopotrivă în «*dor*», a cărui îndoită intenție se îndreaptă către trecut și către viitor : cineva poate resimți dorul de cele ce au fost și de ce ar putea fi. Cuvîntul românesc a întrunit laolaltă aceste două situații sufletești și sfera sa este mai întinsă.

„«*Farmecul dureros*» al poeziei eminesciene este așadar nu numai o categorie sentimentală romantică, dar și *dorul* poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală, pentru că în realitate Eminescu adîncește și interpretează *dorul* popular într-un fel care îi aparține. Dar faptul că el ocupă un rol atît de însemnat în opera poetului nostru, se explică și prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrîuririle formației sale cu vîna care urcă din straturile adînci ale inspirației populare. Armonia dintre cultură și natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ei de realizare definitivă și importanța pe care «*farmecul dureros*» o dobîndește în cuprinsul ei este una din ilustrațiile acestei armonii“¹.

¹ *Op. cit.*, p. 75 și urm.

Depășirea diferenței dintre voluptate și durere Eminescu a întâlnit-o la Schopenhauer, pentru care diferența dintre ele era o iluzie. Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite și poetului nostru să resimtă unitatea lor ca Schopenhauer, „fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei pasiuni necurmăte, și fără de răgaz, deopotrivă cu sine în fericire, ca și în durere și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. *Farmecul dureros* nu este altfel decât «*dorul nemărginit*» al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, încordarea lăuntrică și veșnic nesatisfăcută, pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adânc al realității. Schopenhauer, care încorona același gen de experiențe cu aceeași concepție filozofică, trebuia deci să-i vorbească cu putere poetului nostru și întâlnirea lor în viață să se producă în chip necesar”¹. În sprijinul acestei afirmații, T. Vianu citează și părerea identică a lui G. Ibrăileanu, exprimată în studiul său despre marele nostru poet din volumul *Note și Impresii*.

Interesante sînt și observațiile autorului privitoare la mult discutatul pesimism eminescian. Vianu revine la acea caracterizare a pesimismului pe care o include distincția lui Schiller, făcută între poezia naivă și cea sentimentală. „Poate că în poezia europeană pesimismul nu este decît consecința ultimă și fatală a acelei dezintegrări de rostul firesc al lucrurilor, în care Schiller vedea caracteristica de căpetenie a inspirației moderne. (...) Sentimentul solitudinii împerechiat cu conștiința demnității umane, alcătuiesc trăsăturile de căpetenie ale pesimismului apusean. Aceste două trăsături lipsesc însă din compoziția sufletească a lui Mihai Eminescu. Nu auzim niciodată în plîngerile poetului nostru glasul care să blesteme vitregia naturii, nici strigătul de revoltă și orgoliu al omului sporit în conștiința de sine. Natura nu este dușmana muzei lui Eminescu. Natura îi este prietenă poetului nostru” — afirmă cu tărie Tudor Vianu, trecînd la analiza imaginii naturii în poezia marelui poet, pentru care ea e deopotrivă sonoritate și lumină². „Natura este pentru Eminescu o martoră satornică a iubirii. Oricare din momentele ei de farmec și pace se întovărășește cu o încîntare absorbită din natură. Cînd obiectul iubirii lipsește, natura stăruie în preajma poetului ca o prezență mîngîitoare. Cînd iubirea a murit, natura continuă să i-o amintească. Și împrejurarea că natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i stră-

¹ *Op. cit.*, p. 83.

² *Op. cit.*, p. 87 și urm.

lucire, pe cînd uitările inimii omenеști sînt într-atît de uşoare, umple sufletul şi mintea poetului cu o întrebare dureroasă şi fără fund. Aît de intim sînt întreţinute iubirea şi natura în poezia lui Eminescu, încît ele ajung să se contopească în aşa fel, încît amănuntele vieţii naturii, mişcări abia simţite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrîngerii ale inimii, devin limbajul tainic, delicat şi august al dragostei poetului. (...) Un sîn cald, un pat de odihnă, un leagăn devine natura pentru Eminescu. Ritmul frunzelor care cad, rînduri-rînduri, bătaia valurilor, insinuarea treptată a umbrelor, mişcarea undelor, tot ce poate să adoarmă chinuitoarea conştiinţă de sine şi să aline rănile ei, se aude în poezia sa. Oboseala unui suflet adînc îndurerat se doreşte către aceste mîngîieri, prefigurate în mişcarea leagănului, gest iniţial şi analog cu toate pulsaţiile ritmice şi armoniile consolatoare ale naturii. Imaginea mamei răsare astfel în mintea omului, ca un remediu recucerit din copilărie, ca un refugiu în epoca în care viaţa era scutită de contrarietăţile maturităţii¹. Şi comparînd poezia *O, mamă* a poetului nostru cu *Bolnavul sufletesc* (*Der Seelenkranke*) a lui Lenau, autorul constată că pe cînd accentul desnădejdiei la acesta este aspru, la poetul nostru el e dulce, „topit în acel ritm legănător al naturii, care alcătuieşte armonia întregii bucăţi“¹.

În concluzie, Tudor Vianu face următoarele constatări sintetice pe marginea paralelei dintre pesimismul lui Eminescu şi pesimismul literaturilor occidentale: „Pesimismul apusean este activ. Pesimismul lui Eminescu este contemplativ. Pesimismul apusean este un agent al individualităţii şi al civilizaţiei. Pesimismul eminescian este o aspiraţie către stingerea individualităţii şi reîntrarea în marea individualitate a naturii. Pentru Leopardi, adevăratul pesimism privit cutezător în faţă, este fructul acelei lucidităţi, în care omenirea a găsit forţa înaintării sale. Adresîndu-se veacului său, pe care îl acuză de iluzia optimistă, el îi striga în „La Ginestra“: «mergi visînd la libertate şi vrei în acelaşi timp să aserveşti gîndirea, singura prin care am ieşit în parte din barbarie, prin care creştem în civilizaţie». Un raţionalism curajos compensează şi în poezia lui A. de Vigny reflecţia şi sentimentul pesimist al lumii. Gîndul eliberator, ne spune simbolul lui Vigny în poema *La Bouteille à la mer* va ajunge odată să învingă, după cum va atinge ţărmurile omenеști sticla în care naufragiaţii închiseseră fructul preţios al experienţei lor. Iată nişte gînduri, cum nu se poate

¹ *Op. cit.*, p. 103—104. Vezi şi subtitlul studiu *Structura motioului în poezia lui Eminescu «O mamă»*, din vol. *Figuri şi forme literare*, p. 62—78.

mai străine de Eminescu. Pentru că natura nu-i este dușmană, civilizația ridicată deasupra și împotriva ei nu poate fi bunul la care râvnește. Năzuința sa se îndreaptă... nu numai către epocile romantice ale istoriei, dar și către leagănul de pace și uitare al naturii. În felul acesta, pesimismul eminescian se apropie mai mult de izvoarele străvechi și orientale ale fiecărui pesimist...¹.

Interesant este de asemenea capitolul închinat *Luceafărului*, în care face geneza acestui minunat poem, începînd cu izvoarele lui printre care în primul rînd trebuie citată cartea lui R. Kunisch din 1861, *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, unde, după cum se știe, sînt reproduse două basme auzite în țările noastre — *Frumoasa fără trup* și *Fata din grădina de aur*, aceasta din urmă alcătuind germenul temei *Luceafărului*. Și „pornind indiscutabil de la basmul lui Kunisch, Eminescu a reușit să actualizeze încă o dată unele din tendințele cele mai vechi și tipice ale lirismului său”, — împrejurare pe care autorul o discută, nu atît în antecedentele ei, cît în ea însăși. Aici vom întîlni apropieri pe planul literaturii universale. „Nesațiul dragostei și resentimentele ei au rămas tot timpul temele erotice ale lui Eminescu, — afirmă T. Vianu — pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare. Nesațiul iubirii romantice se întrupează atît de bine în nostalgia, care poartă inima omului către o stea, încît motivul se mai poate întîlni și altădată în poezia romantică”². Autorul citează fecioara A d a h din drama *Cain* a lui Byron, mărturisindu-se lui Lucifer: «*Aceste astre nenumărate, strălucitoare de frumusețe, ne atrag către ele, fără să ne orbească, ne ademenesc și îmi umplu ochii de lacrimi...*» ca să concludă că „aceeași inimă grea a unei iubiri, despărțite de obiectul ei prin toată depărtarea dintre cer și pămînt, revine și în cuvintele Cătălinei, dar cu ce sentiment plastic al depărtării, cu ce farmec muzical!”³

Destinul geniului pe care mărturisește poetul însuși a dorit să-l zugrăvească, Vianu îl identifică în filozofia lui Schopenhauer, unul din teoreticienii geniului, care în privința aceasta scrie: «...*melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede inteligența care-și răspîndește lumina asupra voinței de a trăi, cu atît această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale*». Poetii au priceput acest fel al lucrurilor, și Schopenhauer citează

¹ *Op. cit.*, p. 105—106.

² *Op. cit.*, p. 120.

³ *Op. cit.*, p. 121.

versurile lui Goethe : «înlăcărarea mea poetică ardea slab, atîta timp cît umblam pe căile fericirii, dar ea se aprindea mai tare cînd fugeam din fața amenințării unei nefericiri. Gîngașa poezie, întocmai ca și curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea, geniului poetic i se potrivește elementul melancoliei»¹. Și aici autorul stabilește o paralelă între Eminescu și Lenau, pentru ca să adauge apoi : „Melancolia nu este o durere radicală. Natura ei se asociază ușor cu seninătatea. *«Starea de spirit întunecată, scrie Schopenhauer, care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălțimea lui Montblanc cu piscul său veșnic înnoirat : dar cînd în unele dimineți valul norilor se sfîșie, cînd muntele rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer, cu mult deasupra cețurilor, contemplă Chamonixul la picioarele sale, în fața acestui spectacol, inima oricărui om se bucură pînă la adîncurile ființei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedește această seninătate specială, care nu-i aparține decît lui, pentru că rezultă din desăvîrșita obiectivitate a spiritului și care plutește ca un reflex luminos pe vasta sa frunte»*. Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristețea condiției sale omenești, dar îi insuflă în același timp o mîndră și departe-văzătoare seninătate — susține Vianu. Această afirmație de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului* și ea alcătuiește peste resentimentele tineretii, cîștigul maturității”².

Bineînțeles, autorul stăruie și asupra semnificației simbolurilor. Insuși numele de *«Luceafărul»* este important, însemnătatea lui trecînd dincolo de cunoscuta stea de pe bolta cerească a dimineții și a serii. Aci, el este demon pentru inima femeii. Numele lui ni-l amintește și pe acela al lui Lucifer, „marele spirit răzvrătit și aducător de lumină. Acestui personagiu, înzestrat cu această funcțiune, i-au consacrat poemele lor cîtiva dintre poeții romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avîntul noului spirit revoluționar, îndreptăteau o concepție dinamică despre lume, viziunea unei realități în devenire, destinată unor ținte noi și mai înalte, în cuprinsul cărora se putea bine integra figura lui Lucifer, dezrobitorul spiritual al oamenilor. *«Luceafărul»* își pierde însă această funcțiune în poema lui Eminescu. Folosind niște elemente însumate dintr-o lungă frecventare a lui Schopenhauer, dar și a filozofilor eleați, viziunea lui Eminescu despre lume este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri

¹ *Op. cit.*, p. 122.

² *Op. cit.*, p. 124.

este expulsat. Luceafărul nu mai poate fi într-un asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămîne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care-l ocupă în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită : om, stea, Dumnezeu¹. Această structură tripartită, după autorul nostru, Eminescu a împrumutat-o tot din opera lui Schopenhauer. „Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voința, obiectivarea imediată a acesteia o constituie așa numitele idei platoniciene și răsfrîngerea acestora în inteligența omenească alcătuiește lumea diversă și relativă a fenomenelor. Ferindu-ne de a cădea în greșala grotescă de a împinge alegoria atît de departe, pentru a putea vedea pe Dumnezeu despre care poema ne vorbește, voința schopenhauereană și în Luceafărul, o idee platonice, sîntem totuși îndreptățiți de a recunoaște în această ordine și suprapunere de planuri, o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înțelegere despre statismul lumii îl îndreptățește. Imposibilitatea pentru Hyperion de a părăsi planul existenței sale, chiar cînd ruga sa fierbinte se îndreaptă către tatăl creator, rezultă din neputința de a înfrînge ordinea statică a lucrurilor. Recunoașterea acestora justifică la finele poemei, marele accent de seninătate“, asupra căruia de asemenea insistă autorul și care caracterizează într-o măsură însemnată atmosfera poemului².

Așezînd cercetarea pe temelia literaturii comparate, dată fiind formația spirituală a lui Eminescu, aportul de comparatist al regretatului academician Vianu se valorifică din plin. *Poezia lui Eminescu* reprezintă prima cercetare literară de sinteze vaste privind însemnătatea operei marelui nostru poet, cercetare axată pe hermeneutica «î n ț e l e g e r i i». Importanța factorului comprehensiv este încă o dată afirmată în capitolul final al lucrării, închinat armoniei eminesciene. „Considerată în felurile ei manifestări, în afectele ei cele mai reprezentative, în tendințele ei ideale, în împletirea motivelor ei, în influențele pe care le-a suferit, în analogiile care o unesc cu alte literaturi străine“ — dintre care, după cum se știe în deobște, literatura germană ocupă locul de frunte — „poezia lui Eminescu nu-și trădează și ultima taină a farmecului ei. Seducția ei profundă este de ordin muzical“ — constată cu deplină îndreptățire Tudor Vianu. „Toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc astfel în fața întrebării despre natura și semnificația armoniei eminesciene. Tocmai aceasta este între-

¹ *Op. cit.*, p. 131—132.

² *Op. cit.*, p. 132—133.

barea cea mai grea și pînă la un punct irezolvabilă“ — recunoaște autorul¹. Trece apoi la analiza muzicalității particulare a poeziei lui Eminescu, întrebuintînd aceleași mijloace de investigație comparatiste și de analiză hermeneutică, pentru a încheia în spiritul în care vede în general autorul nostru semnificația lui Eminescu în cuprinsul literaturii noastre, ca și în acela al literaturii universale : „... opera lui Eminescu ar putea primi pe întîia sa pagină inscripția cu care Schopenhauer introduce cartea despre lumea ca reprezentare, cuvintele lui Rousseau : *«Ieși din copilărie, prietene, trezește-te !»* Discutabilă a fost așadar alarma care deplîngea urmările «curentului eminescian», căci recrudescența de jale și meditație a epocii nu era decît semnul după care se putea recunoaște descătușarea unui mare depozit de energii interioare. Boala timpului era a unei plinătăți chemate la viață. Mii de oameni își pot reaminti astăzi de momentul adolescenței lor cînd au zăcut de răul eminescian, de acea jale subtilă și învăluitoare, din care farmecul nu este absent, pe care expresia artistică o înnobilează și sub a cărei sugestie muzicală insul simte adîncindu-se experiența sa intimă. Prima tinerețe este însă totdeauna o boală, o criză acută declarată într-un anume prag hotărîtor al existenței. Printre ruinele formelor liniștite de viață în mijlocul căroră copilăria se desfășurase cu placiditate, omul încearcă atunci să se facă stăpîn peste clocotul noilor sale puteri. Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas școlarul neștiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit poate s-o întrecă“². Așadar, aceea ce s-a numit îndată după moartea poetului *răul eminescian*, Tudor Vianu o privește într-o lumină nouă. „Abia cu Eminescu — afirmă autorul nostru — și datorită atitudinii sale, poezia românească ajunge să cunoască nu numai lumea trecutului și a basmului, dar și a iubirii și a naturii, cu o adîncime față de care, toate realizările anterioare nu ne pot apărea decît cu totul palide“³.

Ceea ce constituie valoarea deosebită a acestei lucrări aparținînd încă anilor de tinerețe ai lui Vianu, din punctul de vedere urmărit de noi, nu este așadar numai scoaterea în evidență și studierea înrîuririi pe care opera poetului a suferit-o din partea culturii germane, ci aplicarea rodnică a unor metode de cercetare din însuși domeniul științei

¹ *Op. cit.*, p. 141.

² *Op. cit.*, p. 154—156.

³ *Op. cit.*, p. 150.

literare germane (*Literaturwissenschaft*), în fruntea căroră figurează și hermeneutica, larg deschizătoare de orizonturi.

Încă la începutul activității sale am surprins interesul decedatului nostru profesor pentru *filozofia culturii*, o disciplină nouă apărută în filozofia germană modernă. Problemele esteticii germane prezentate în teza sa de docență, *Dualismul artei*, se găsesc de fapt sub influența acestei discipline care mai ales prin activitatea lui Nietzsche a dobândit amploare deosebită. Era deci firesc ca profesorul nostru să dedice și acestor probleme unele din scrierile sale. Astfel numărul 1—3 din 1929 al remarcabilei publicații a Institutului Social Român de sub conducerea lui D. Gusti, *Arhiva pentru știința și reforma socială* aduce un substanțial studiu semnat de Tudor Vianu despre *Concepția raționalistă și istorică a culturii — de la Rousseau la Nietzsche*, avînd și valoarea unei introduceri în disciplina filozofiei culturii. Nu este cazul să intrăm aci în expunerea critică a acestor probleme, dat fiindcă ele în bună parte depășesc subiectul nostru, ne mulțumim doar să amintim că în paginile acestui studiu cititorul găsește o caracterizare sugestivă a atmosferei spirituale din veacul al XVIII-lea precum și a evoluției ideilor legate de filozofia luminilor, a formelor ideologice progresiste, ca umanismul și raționalismul, ca și opusul lor, antiraționalismul și aceea ce Vianu numea în scrierile sale din tinerețe „*antiprogresivism*”. Tot aici vom întîlni prima încercare de caracterizare a filozofiei lui Nietzsche, care-l va preocupa și în viitor, poziția acestuia antihegeliană, atacul lui împotriva filistinismului unui David Strauss, precum și considerarea culturii ca unitate de stil. Studiul se termină prin schițarea unei concepții activiste a culturii, care are la temelia ei factorul muncii, concepție pe care avea să se sprijine și sistemul său de estetică, de care aici nu ne putem ocupa. *Umanizarea naturii* este tendința pe care o întrezărește Tudor Vianu în forța creatoare a culturii. „În numele unei filozofii a activității, se preconizează înțelegerea faptei culturale ca un adaus creator în procesul realității și prin care aceasta își completează neîntrerupt sensul ei spiritual. Cultura nu mai este considerată că realizează natura, dar nici nu i se opune, ci mai degrabă o întregeste. Ceea ce cultura creează cu succes se integrează în ordinea reală și ne obligă să o luăm în considerație, întocmai ca pe oricare din elementele sau forțele naturii. Natura se completează în felul acesta prin dimensiunea adîncă a umanității. Natura se umanizează. De la Rousseau la Nietzsche și dincolo de acesta asistăm așadar la dezvoltarea unui adevărat proces dialectic. Prima etapă o ocupă în acest

proces Rousseau, care creează noua problemă filozofică a culturii, formulînd îndoiala cu privire la valoarea creației civilizației și cerînd conformitatea cu norma naturii în om. A doua etapa o deschide Herder cînd constată că ceea ce am numit norma naturală nu poate fi regăsită nicăieri în umanitate, pretutindeni întîmpinînd culturi omenști, ca niște valori autonome introduse în realitate. Sentimentul de criză, căruia problema culturii își datorește apariția, a continuat s-o alimenteze mai departe și în faza istorică pe care o inaugurează Herder. La capătul acestei faze, se găsește Nietzsche, care caută să stimuleze originalitatea culturii noastre, asigurînd-o împotriva istorismului, căruia totuși îi datorăm categoria care conduce critica sa¹.

Studiul e urmat de o notă bibliografică cuprinzînd operele cele mai importante privitoare la această problemă, de la determinarea conceptului culturii, făcută de un *Lexis* sau *Eisler*, pînă la scrierile teoretice ale lui *Thomas Mann* ca *Betrachtungen eines Unpolitischen* sau *L'esprit de l'Allemagne et son avenir entre la mystique slave et la latinité* sau interesantul studiu al romanistului *E. R. Curtius*, *Zivilisation und Germanismus*, apărut mai întîi în volumul *Französischer Geist im neuen Europa*.

Tot acest număr al *Arhivei pentru știință și reformă socială* aduce o bibliografie monumentală pentru studiul filozofiei culturii (împărțită pe capitolele : I. Definiția și sensul culturii ; expuneri generale ; sisteme clasice ; II. Originea și evoluția culturii ; III. Factorii culturii ; IV. Tipuri de cultură ; V. Criza culturii moderne). Lucrarea a rezultat, după mărturia autorului, din nevoia resimțită cu prilejul unor comunicări făcute la secția culturală a Institutului Social Român în primăvara anului 1929. Este într-adevăr o întreprindere pentru care nici literatura străină nu cunoaște model *în această problemă*, dar, firește, — adaugă cu modestie autorul — atît de completă pe cît îngăduia zestrea bibliotecilor publice și a celor particulare care cu bunăvoință i s-a pus la dispoziție în mediul nostru românesc. Bibliografia cuprinde aproape 300 de titluri principale și peste 180 de autori principali, rubricile fiind înzestrate cu comentarii explicative suplimentare. Covîrșesc, bineînțeles, prin însăși natura problemei, izvoarele germane. Este, fără îndoială, cea mai bogată lucrare bibliografică cunoscută în cercetările stimulate de decedatul profesor Gusti, al cărui vast interes bibliografic a fost bine cunoscut colaboratorilor și elevilor săi.

¹ *Arhiva pentru știință și reformă socială*, anul VIII, nr. 1—3, 1929, p. 238.

Preocupările acestea l-au îndreptăţit pe profesorul nostru să i se încredinţeze la Universitatea din Bucureşti, ani de-a rândul, ţinerea unui curs de filozofia culturii, drept propedeutică filozofică pentru studenţii anului preparator al Facultăţii filozofice. Rezultatul acestui curs a fost apoi o carte pe care Vianu a scos-o către sfîrşitul celui de-al doilea război mondial.

Dar fructul cel mai de preţ al acestor preocupări este un eseu critic despre Nietzsche, unul din cele mai frumoase scrise de Tudor Vianu, intitulat *Nietzsche şi filozofia ca formă de viaţă*. Eseul acesta a fost scris în 1934, fiind reprodus apoi în volumul *Ideălul clasic al omului* (1934) şi retipărit în cea de-a doua ediţie a volumului *Filozofie şi poezie* (1943).

Încă de la apariţia sa în filozofie, Nietzsche a constituit un caz. Sînt aproape 70 de ani de cînd Nietzsche — a cărui minte se întunecase în ultimii ani ai vieţii, ca şi aceea al lui Eminescu — a murit pentru a doua oară, dar cu toate comentariile care s-au scris la filozofia lui în răstimp, el a continuat să rămînă un caz, un pasionant semn de întrebare, pe care posteritatea caută mereu să-l dezlege. Îndeosebi sumbra experienţă hitleristă a contribuit în măsură mare la discreditarea personalităţii sale. Astfel cunoscutul filozof marxist şi critic literar Georg Lukács, în mai multe scrieri, l-a înfăţişat ca precursorul esteticii fasciste şi ca unul din stîlpii filozofiei antiraţionaliste, profund vinovat de dezastrul moral al culturii occidentale din preajma celui de-al doilea război mondial. Cu totul altfel îl judecă Thomas Mann într-un eseu publicat în 1947, în care apreciază întreaga personalitate a gînditorului în perspectiva evenimentelor istorice consumate. Scriitorul, care a combătut cu înverşunare nepotolită stăpînirea fascistă, nu se sfieşte să mărturisească deschis interesul pe care l-a purtat o viaţă întreagă personalităţii şi chiar operei lui Nietzsche. „Cînd la începutul anului 1889 se răspîndi vestea, de la Turin şi Basel, despre prăbuşirea spirituală a lui Nietzsche — scrie Thomas Mann la începutul eseului menţionat — desigur mai mulţi dintre aceia care, risipiţi în Europa, aveau deja cunoştinţa de mărimea acestui bărbat de proporţiile destinului, au repetat strigătul de desnădejde al Ofeliei: «O, ce spirit nobil s-a prăbuşit aci!» Filozofia lui Nietzsche nu se poate înţelege fără raportarea la condiţiile generale ale epocii şi — din păcate — fără a ţine seama de natura bolii sale” —, socoteşte Thomas Mann. Privită astfel problema, Thomas Mann ştie să distingă grîul de neghină şi să reţină ceea ce rămîne valabil şi demn de admirat în filozofia lui Nietzsche.

„Că filozofia nu este o abstracție rece, ci o trăire, un act de suferință și de jertfă pentru omenire, a constituit știința și pilda lui Nietzsche. Intr-aceasta a ajuns la erori exagerate și grotești, dar viitorul a fost în adevăr țara iubirii sale, și pentru posteritate, ca nouă, tinerețea cărora îi datorează imens, el rămîne o figură de un tragic delicat și demn de stimă, înconjurat de fulgerele transformărilor epocale care stau în fața ochilor noștri“¹ — scrie scriitorul german.

Intr-un fel similar încearcă să-l înțeleagă și să-l interpreteze și Tudor Vianu în studiul amintit, bineînțeles în condițiile momentului în care i-a schițat portretul, din care nu lipsesc nici detaliile mai importante ale vieții și nici evenimentele ei mai de seamă, ca de pildă celebra prietenie și mai apoi crunta dușmănie cu Richard Wagner. „Felul în care personalitatea lui Nietzsche ni se înfățișează nu va fi fost fără nici un rol în vremea noastră“ — observă Tudor Vianu la capătul studiului. „Apărut într-un moment în care omenirea își căuta o cale nouă, era necesar sufletul unui profet care să intre în slujba ei, cu sacrificiul întregii sale ființe, după pilda profetilor din toate timpurile. Conștiința acestui sacrificiu suprem apare limpede în actul acelei identificări mistice care îl făcea pe marele adversar al creștinismului, în zilele durerosului său crepuscul, să semneze cu numele «*Crucișatului*». Întocmai ca atîți gînditori etici ai ultimului veac, Nietzsche va fi visat și el în acele zile ale amurgului, o conciliere a păgînismului cu creștinismul. Nava lui s-a zdrobit poate de această stîncă. Spiritul lui excesiv n-a nimerit calea, bănuită cu mai mult noroc de un Goethe, Schiller, Ibsen sau Guyau. Puternica afirmare a vieții, scăpărată de aforismele lui, a rămas nedeșlegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este din această pricină parțială și trebuie întrecută. Influența pe care ea a exercitat-o n-a fost fericită decît atunci cînd s-a aplicat pe întinderi mărginite. Cînd a fost totală, stăpînind întregimea unui caracter sau a unei acțiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate². Nu cred că e necesar să subliniem în mod deosebit că încercarea lui Goethe, Schiller și Ibsen la care se referă aci Vianu, este aceeași întreprindere pe care Schiller a inițiat-o prin idila elysiană și pe care Ibsen a întrezărit-o în imperiul terțiar din *Impărat și Galilean*, despre care am amintit în aceste pagini.

¹ *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (Thomas Mann : Gesammelte Werke, Vol. X, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956).

² *Filologia și poezia*, 1943, p. 165.

Studiul acesta al lui Tudor Vianu despre Nietzsche, prin care cititorul român a putut să cunoască problema nietzscheană, este conceput la un autentic nivel european.

Același volum — *Idealul clasic al omului* — aducea și un alt eseu al lui Vianu, *Goethe și timpul nostru*, scris cu prilejul centenarului morții marelui poet. El deschide seria studiilor sale goetheene, întocmind portretul moral al marelui poet, văzut de un temperament care în scrisul și prestanța sa nu o dată a trădat afinități cu olimpiantul. Trei din ele sînt reunite în ediția a doua a volumului *Filozofie și poezie*, și anume, pe lângă cel menționat, *Faust și cultura modernă* și *Ideile lui Goethe despre artă*. La acestea se mai adaugă substanțiala prefață la tălmăcirea românească a lui *Faust*, făcută de Lucian Blaga, cît și introducerea la *Poezie și adevăr* (*Dichtung und Wahrheit*), tradusă de însuși Tudor Vianu, — ambele apărute în 1955. Prin aceste studii activitatea de germanist a autorului nostru își dobîndește semnificația sa deplină.

Studiul *Goethe și timpul nostru* este scris în spiritul problemelor vremii, dar reflectă concepția de totdeauna a autorului despre însemnătatea personalității și operei lui Goethe. Centenarul morții lui Goethe s-a petrecut într-un moment de încordată criză europeană. Forțele întunecate ale reacțiunii se pregăteau cu puteri noi să zădărnicească mersul înainte al lumii. În evoluția multimilenară a spiritului european, pe urmele profesorului de filozofie Karl Joël (*Der Wandel der Weltanschauung im geschichtlichen Wechsel von Bildung und Lösung*). Tudor Vianu întrezărește alternanța influenței heraclitiene și a celei eleate. Influența aceasta însă nu este pură și nu e exclusivă. „Puținele fragmente care ne-au rămas de la Heraclit și de la eleați nu ne permit a cunoaște mult mai mult decît principiul filozofiei lor“ — spune Vianu. Este sigur că dezvoltările s-au polarizat abia mai tîrziu în jurul principiului central și anume în două structuri unitare, care ne îngăduie astăzi de a vorbi despre o concepție eleatică și una heraclitiană a lumii și a vieții, independent de promotorii lor antici, și uneori în contradicție cu punctele de vedere reprezentate în întruparea antică a acestor două curente“. Dar „pe baza afirmației lumii ca devenire sau statism, tezele filozofice s-au grupat în decursul timpului într-un fel care n-a fost totdeauna al începutului“¹. În Renaștere triumfă ideea heraclitiană, după un lung ev mediu static, eleat. „Viziunea eleatică a lumii a pri-

¹ *Idealul clasic al omului*, ed. Vremea, București, 1934, p. 22—23.

mit", în filozofia scolastică a evului mediu, „sprijinul pietății creștine“. Nicolaus Cusanus este preconizatorul ideii heraclitiene. „Un om ca Nicolaus Cusanus a avut în același timp ideea universului ca proces și a infinității lui. Universul, raționa Cusanus, nu poate fi limitat, căci atunci ar mai trebui să existe ceva în afară de el și n-ar mai fi univers. Universul trebuie să fie deci infinit. Universul este apoi desfășurarea opozițiilor care se găseau întrunite în unitatea divină. Pentru a desena acest proces, Cusanus întrebuița termenul de *explicatio*, dar și pe acela foarte caracteristic și modern de *evolutio*. Înțelegerea lumii ca proces a avut nevoie pînă a se statornici definitiv de acea conștiință de sine a omenirii în timp, care n-a devenit posibilă decît odată cu receptarea activă a culturii antice în timpul Renașterii. Comparația lumii celei noi cu lumea veche ducea neapărat la concluzia că între amîndouă s-a petrecut o schimbare, ba poate chiar un progres“¹.

Secolul al XIX-lea reprezintă o altă mare biruință a spiritului heraclitian. „Cu tot răsunsetul eleatismului lui Schopenhauer, ceea ce a învins pînă în urmă a fost concepția contrarie — constată T. Vianu. Civilizația democratică și burgheză a veacului al XIX-lea a găsit filozofia sa proprie în viziunea unei lumi în neconținută prefacere, capabilă să fie îndrumată prin voința liberă a omului. Ceea ce era într-acestea prețuit mai mult era individualitatea originală, creatoare și liberă, stăpînă pe rațiunea care o putea călăuzi deopotrivă în problemele teoretice și în împrejurările practice ale vieții. Principiul autorității suferi o profundă zdruncinare atît în domeniul gîndirii filozofice, cît și în al vieții sociale, fiind înlocuit pe toată linia cu principiul liberei discuții și al liberei determinări a individului. Știința, democrația și toleranța religioasă se întruneau într-o structură unitară în care secolul își găsea expresia cea mai adecvată“².

Anii de după primul război mondial au deschis o criză, a cărei soluționare ridica și problema orientării însăși a spiritului european într-un sens opus. La un moment dat se vorbea chiar despre un nou ev mediu. Vianu însă nu spre această soluție inclină. Dimpotrivă, „trestia gînditoare a lui Pascal se îndoiaie profund — spune el — sub suflarea furtunoasă a vremii, dar păstrează chiar în fața puterilor care vor s-o frîngă, conștiința autonomiei și a valorii ei intime neprețuite. Cultura europeană, bogată prin niște tradiții pe care nu le poate singură dezminți, tinde în aceste împrejurări către o sinteză în care să se întru-

¹ *Op. cit.*, p. 24—25.

² *Op. cit.*, p. 27.

nească libertatea individului cu o normă care s-o domine și s-o tempereze, excluzînd deopotrivă dezlănțuirea anarhică a unui individualism fără friu, ca și tirania oarbă a oricărei dogme filozofice”¹. Tocmai opera lui Goethe i se pare autorului îndreptarul cel mai potrivit pentru europeanul căutător al unei noi forme de viață, care să-i garanteze libertățile individuale, evitînd excesele lor. „Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut astfel însemnătatea lui acută, într-un moment în care cultura europeană caută să se salveze pe calea unei adaptări la noile forțe apărute în preajma sau chiar în sinul ei — spune Vianu. Această virtute a operei lui Goethe se explică prin universalitatea culturii și inspirației lui, în care au fuzionat armonios descătușarea cu limitarea eleatică, într-un fel rămas exemplar pentru timpul nostru”². Iar această sinteză o urmărește cercetătorul român, în opera lui Goethe, în concepția plantei originare (*Urpflanze*), în *Faust*, dar mai ales în vederile neumaniste, expuse în romanul său educativ *Wilhelm Meister*, — întotdeauna în perspectiva largă a unui comparatist și a literaturii universale.

„Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Față de raționalismul superficial al veacului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viața mai adîncă și la plenitudinea personalității omenești. Neo-humanismul goethean a fost astfel un mijloc de întrecere al iluminismului, care culmina deopotrivă în înțelegerea mecanistă a lumii și în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană s-a putut ridica și privi mai departe decît idealurile stabilite în două veacuri de raționalism cartezian. Apoi, față de convenționalismul artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tînră a lui Goethe a regăsit însăși izvoarele marilor pasiuni. Răsunetul lui Werther a fost astfel deschizător de drumuri. În același timp, omul socializat la extrem al veacului său și micșorat în consecință, este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică și rebelă. Titanismul lui *Götz von Berlichingen*, al lui *Prometheus* și *Mohamed* înzestra omenirea modernă cu noi mituri ale puterii generoase și creatoare.” Curente ce i-au succedat, ca de pildă romantismul, au dezvoltat unele din orientările lui Goethe, țintind totuși mai departe decît dorise acesta. „Față de subiectivismul romantic, față de diletantismul sentimentului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru

¹ *Op. cit.*, p. 29.

² *Op. cit.*, p. 30.

a valorifica atitudinea orientată către cunoștință și stăpînirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei. Opera lui Goethe devenea astfel un mijloc de depășire a romantismului, după cum cu cîteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului... Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrînd-o și transformînd-o pe imense întinderi. Învățătură revelată în *Wilhelm Meister*, după care supremul merit al omului este de a influența cît mai mult condițiile sale, lăsîndu-se determinat cît mai puțin de ele a găsit o largă ascultare”¹.

Opera lui Goethe a dat impuls aspirației de a cunoaște a omului, de a stăpîni și a prelucra lumea exterioară, care într-o formă excesivă poate lesne îndepărta pe om de la sine, de la munca de înălțare și purificare a personalității sale, ceea ce a constituit năzuința de totdeauna a lui Goethe. Goethe a afirmat apoi și principiul libertății desăvîrșite a operei de creație, care însă și el poate duce lesne la anarhie. În sfîrșit, specialitatea pe care trebuie să se întemeieze munca omului, potrivit ideilor exprimate în *Wilhelm Meister*, poate și ea îndepărta pe om de la folosirea naturală a forțelor sale. „În critica timpului, — concludă Tudor Vianu — această întreită primejdie care bîntuie cultura noastră a putut fi cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Iar pentru a învinge această primejdie, vremea noastră, întocmai cu epocile care au urmat iluminismului și romantismului, recunoaște tot în opera lui Goethe corectivul ei”².

De asemeni foarte prețios este și scurtul studiu închinat *Ideilor lui Goethe despre artă*, în care insistă atît asupra influenței suferite de poet în tinerețe din partea lui Winckelmann, cît și asupra roadelor fericite ale prieteniei dintre el și Schiller de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la moartea celui din urmă. Autorul stăruie asupra conceptului goethean despre stil, asupra gîndirii sale intuitive, cît și asupra reflecției morale a concepțiilor sale despre artă. După Vianu, „arta este pentru Goethe măsura cunoștinței și a fericirii, îndreptarul vieții teoretice și etice”³. Totuși el nu este un estetizant, asemenea romanticilor. „Goethe n-a susținut niciodată că în contemplația artistică se poate desăvîrși sensul unei existențe omenești și că închinîndu-se artei, cineva poate da cea mai bună întrebuințare vieții sale. Dimpotrivă, atunci

¹ *Op. cit.*, p. 43—45.

² *Op. cit.*, p. 45.

³ *Filozofie și poezie*, Casa Școalelor, 1943, p. 127.

cînd prilejul a venit de a arăta cum poate fi întrebuințată mai bine o viață omenească, în *Faust* și în *Wilhelm Meister*, el i-a preconizat un rost activ și altruist, făcînd din Wilhelm Meister un chirurg și din Faust, inginer și conducător de oameni“. De aceea „diletanții și amatorii timpului nostru nu pot găsi în Goethe nici un temei al sterilității lor. Ei nu pot afla acolo decît îndemnul către armonie, hrănit de spectacolul naturii frumoase și active, al acelei naturi în care revelația puterii plastice care o străbate, aprinde și în pieptul omenesc îndemnul către creație“¹. Portretul lui Goethe întreprins de Vianu a primit astfel o adîncime mai mare.

Această atitudine opusă estetismului este aprofundată apoi în studiul *Faust și civilizația modernă*. Aici Vianu analizează însemnătatea celebrului poem dramatic, pe care Goethe l-a scris de-alungul vieții sale întregi, și face o serie de observații judicioase, interesante și pentru faptul că reprezintă mărturia unui cititor care din tinerețe a făcut din această operă a lui Goethe un obiect al studiului său. Se știe că Goethe a lucrat la *Faust* timp de aproape 60 de ani. L-a început, pe cînd n-avea încă 25 de ani, și l-a încheiat cu puține luni înaintea morții sale. E adevărat că a lucrat la acest poem, nu neînterupt, ci în diferite etape ale vieții, dar tocmai din acest motiv, el închide în sine experiența vieții sale întregi, începînd cu epoca vijelioasă a lui *Sturm und Drang* (*Asalt și năvală*), care anunță, prin cultul geniului și impulsivitatea distrugătoare a regulilor, romantismul de mai tîrziu, pînă la reculegerea seninei sale bătrîneți olimpiene. „Lunga șovăire pe care o arată pînă a găsit calea cea dreaptă, marile pauze care despart răstimpurile de activitate, legătura acestora cu unele din evenimentele capitale ale biografiei sale, ne îndreptățesc a spune că în *Faust* se găsește încorporată de fapt viața lui Goethe și se poate citi întreaga istorie a formației lui“ — scrie autorul. Or, tocmai aceasta face din *Faust* — tot după cuvintele autorului — „monumentul principal din galeria creațiilor lui“². Alături de *Faust*, Vianu menționează și romanul său educativ *Wilhelm Meister*, „cealaltă mare construcție literară care caracterizează experiențele fundamentale ale vieții artistului și gînditorului“³.

De altfel, autorul insistă asupra caracterului autobiografic al întregii opere goetheene. După cum se știe îndeobște, aceasta nu se

¹ *Op. cit.*, p. 128.

² *Op. cit.*, p. 107.

³ *Op. cit.*, p. 110.

afirmă numai în lucrările cu caracter vădit memorialistic, ca de pildă *Poezie și adevăr*, sau în cele două opere vaste, amintite mai sus, ci și în cele mai multe, dacă nu în toate poeziile și dramele sale. „Cine citește și cine se adâncește în substanța celor peste douăsprezece mii de versuri ale tragediei lui Goethe reface fapta unei culturi, dar și a unui om” — constată Tudor Vianu. Aceasta, deoarece „creatorul lui Faust face parte dintre acei rari poeți care au plăsmuit nu numai o operă, dar un mit cu largi posibilități expresive pentru întreaga civilizație a timpului lor”¹. Tocmai din acest motiv, sau și din acesta, *Faust* nu poate fi înțeles ca o simplă dramă. Aici legea genurilor literare, pe care și Goethe a încercat s-o fundamenteze teoretic, este răsturnată. Căci „mulțimea epizodelor înseamnă mai de grabă imixtiune a epicului în dramatic. Sînt atîtea pagini în *Faust* — spune Vianu — care reclamă o altă specie de atenție decît aceea cu care sînt întîmpinate creațiile dramatice, atîtea scene ale poetului pe care le citim fără să resimțim înlănțuirea lor către catastrofa finală. Sînt apoi pagini de lirism, ca de pildă cîntecul Margaretei la vîrtelnița ei, al lui Linkeus din turnul din care priveghează ținutul, sau al lui Euphorion, care alterează linia pură a dramei. Toate genurile literare sînt întrunite în *Faust*”. Aici replicile nu au niciodată „simpla funcțiune de a promova acțiunea. Ele adoptă mai totdeauna stilul sentențios și sînt, fiecare pe seama lui, mici poeme gnomice, care fixează spiritul în vederea adîncimii conținutului lor incisiv sau profund. Din această pricină și nu numai din aceea a lungimii neobișnuite a poemei, care la reprezentarea ei scenică reclamă între zece și douăsprezece ceasuri”, (autorul bineînțeles se referă și la reprezentarea părții a doua, care pînă acum s-a făcut rar și, din păcate, niciodată cu succes) „*Faust* trebuie citit și nu văzut pe scenă. Ba chiar la lectură, străbaterea de la un capăt la altul al poemei, îndată ce desfășurarea acțiunii este cunoscută în toate amănuntele ei, nu mai este necesară. *Faust* este o carte cu care tovărășia cititorului trebuie să fie lungă și insistentă. Această carte trebuie neconținut deschisă și examinată, după dispoziția specială a momentului, într-una sau alta din părțile ei. Numai așa ajungem să pătrundem și să asimilăm întreaga ei bogăție. Trebuie să trăim și să îmbătrînim cu *Faust*. Nespusă este zădărnicia cititorului grăbit care soțotește că poate să-și apropie dintr-odată o operă care a cerut meșterului ei sacrificiul unei vieți întregi”¹.

¹ *Op. cit.*, p. 106.

² *Op. cit.*, p. 109—110.

În cuprinsul acestui studiu, Tudor Vianu face și istoricul, ba am putea spune chiar și preistoricul genezei poemului; merge pe urmele figurii reale a magistrului Georgius Sabericus Faustus junior, care a trăit aievea în secolul al XVI-lea în Germania și despre care Goethe a aflat mai întâi dintr-o carte populară. Îl amintește apoi pe poetul dramatic englez din epoca elisabetană, Christophor Marlowe, pe care de asemeni l-a preocupat figura aventuroasă și misterioasă a acestui student vagabond, ce-și cucerise o faimă deosebită prin știința lui de mag, de necromant, astrolog, chiromant, aeromant și piromant, după cum singur se intitula pe un fel de carte de vizită a vremii.

Accentul principal al studiului cade însă pe semnificația mai adâncă a acestei opere. „Comparată cu toate fragmentele anterioare, (*Urfaust*, *Fragmentul* din 1790) forma definitivă a poemei aduce o idee nouă; — spune Vianu — Faust nu mai merge spre pieirea, ci către mîntuirea lui. Pactul cu Mephisto se precizează de asemenea: Faust consimte să-și piardă sufletul dacă noua lui călăuză în viață îi va procura o clipă încărcată de atîta plăcere, încît acel care a rîvnit-o și nu a putut-o găsi nici în studiul zadarnic al științelor, nici în evocarea magică a spiritelor superioare, să-i spună: *întîrzie puțin, ești atît de frumoasă*.” Problema aceasta a fericirii, care aici devine problema salvării, Vianu găsește că marele poet a realizat-o în spiritul civilizației moderne, al activismului. Pe Faust, așadar, nu-l vor mulțumi nici plăcerile simțurilor oferite de Mephisto în pivnița lui Auerbach, nici dragostea caldă a Margaretei, nici măcar satisfacția puterii la curtea împăratului sau idealul suprem al frumuseții întruchipate de Elena. Cuvîntul rezolutoriu va fi pronunțat de abia „de bătrînul de o sută de ani, care, răpind valurilor mării un ținut inundabil și visînd la poporul liber și fericit care se va dezvolta între granițele lui, vrea să rețină clipa acestei viziuni delectabile.” Astfel „nu numai că Goethe a trebuit să îmbătrînească la timp, pentru ca poema bogată prin adîncea ei semnificație umană să se încheie, dar epoca însăși a trebuit să se prefacă, forțele istorice au trebuit acceptate cu răbdare să țeară la războiul timpului, pentru ca figura scelerată a magicianului din veacul al XVI-lea să devină omul care-și cucerește mîntuirea într-o viață de erori, dar prețioasă prin vrednicia ei izvoditoare de fapte”¹.

Prefacerile acestea istorice sînt, după autorul nostru, Reforma religioasă, filozofia iluministă engleză, care a pregătit epistemologia kantiană și sentimentul romantic al vieții. Cultul muncii, care este atît

¹ *Op. cit.*, p. 113—114.

de evident și în această operă de viață a lui Goethe, a fost răspândit pentru prima dată de Reformă, corectînd astfel hedonismul umanist al Renașterii. „Idealul moral în fața căruia se oprește Goethe este una din cele mai însemnate răspîntii în evoluția etică a culturii europene. Înțeleptul, sfîntul sau eroul, adică idealurile morale propuse de anti-chitate, de creștinism sau de cavalerism, erau gîndite pe măsura unor personalități cu totul excepționale. Oricine poate să întreprindă însă o acțiune de folos obștesc, o faptă socială și organizatorică. *Idealul etic faustian este modelat după dimensiunea morală a oricui. (Sublinierea ne aparține.)* Prin prescripțiile practice care se degajează în marea sa poemă, Goethe a contribuit într-o măsură hotărîtoare la dezeroizarea vechilor morale și a atenuat interesul timpului nostru pentru acea întrecere de sine a omului, într-o regiune de valori ideale, care alcătuia măreția altor timpuri. Este un pragmatism moral în felul în care Faust culminează, o limitare la orizontul practic și social”¹.

Cu două decenii mai tîrziu academicianul Tudor Vianu va scrie un alt studiu despre Faust, mai cuprinzător și cu concluzii mai categorice. Este prefata la traducerea acestui poem dramatic, făcută de Lucian Blaga și apărută în Editura de stat pentru literatură și artă (1955). Studiul e mai vast, este scris în perspectiva literaturii universale, cu bogate elemente comparatiste, urmărind îndeaproape însăși geneza temei faustiene în literatura universală, începînd cu mitul lui Prometeu, cu o legendă evreiască, reprodusă în *Predicatorul Solomon*, sau cu personalitatea lui Simon Magul din *Faptele Apostolilor*. În lista bogată a acestor scrieri care pot constitui preistoria lui *Faust* găsim pomenită și drama lui Calderon, *Magul făcător de minuni*, din epoca Contrareformei. Pagini întregi sînt dedicate figurii istorice a doctorului Faust. Ghidat de cuprinzătorul comentariu al filozofului Kuno Fischer, precum și de alte lucrări similare, Tudor Vianu, după ce se ocupă pe larg și de ecoul pe care figura lui Faust l-a stîrnit în literatura de dinainte de Goethe, la Marlowe și Lessing, trece la analiza monumentalei scrieri a marelui poet. Analiza și stabilirea semnificației operei sînt făcute ținîndu-se seama nu numai de istoricul ideilor care au contribuit la formarea concepției faustiene a lui Goethe, ci și de condițiile social-economice care au dus la apariția acestor idei, potrivit concepției marxist-leniniste. „Am arătat — spune în acest studiu mai recent Tudor Vianu — că i se datorește lui Lessing ideea mîntuirii lui Faust, în contrast cu damnațiunea care îl atîngea pe erou în toate

¹ *Op. cit.*, p. 119.

prelucrările anterioare ale aceluiași motiv. Faust al lui Lessing era mîntuit pentru că, în ciuda rătăcirilor sale, se orientase totuși după instinctul și pasiunea cunoașterii. Legenda lui Faust era valorificată deci de Lessing din unghiul iluminismului, adică al epocii de cultură pentru care valorile umane cele mai înalte decurgeau din rațiunea teoretică. Faust al lui Goethe este însă mîntuit pentru că descoperă, ca valoare supremă a vieții, activitatea și creația. Goethe valorifică legenda faustică din unghiul noii civilizații a muncii, care poate recunoaște în el un precursor¹.

Ideea se găsește și în centrul portretului pe care i-l zugrăvește Vianu în introducerea cu care își însoțește traducerea scrierii autobiografice a lui Goethe *Din viața mea — Poezie și Adevăr* (Editura de stat pentru literatură și artă, 1955). „Cultul activității, al muncii în opera de transformare a naturii, este un accent cu totul modern în Faust, acela prin care poemul lui Goethe se leagă cu dezvoltarea ulterioară a civilizației noastre” — spune răspicat Tudor Vianu. Iar mai departe: „Formula finală în care culminează *Faust* de Goethe, asociind libertatea cu activitatea transformătoare a naturii, este a unei democrații a muncii. Unii interpreți ai lui Goethe au situat soluția de viață pe care el o propune omenirii moderne în cadrul mai larg al formulei burgheziei ascendente”. (Cum de altfel a procedat și profesorul nostru cu două decenii mai înainte.) „Dar în *Faust* — spune el acum — zările se deschid libere către dezvoltările proprii întregului secol al XIX-lea și chiar al secolului nostru. *Faust* este poemul civilizației muncii și al progresului infinit, prin activitatea de transformare a naturii”².

De altfel, pentru a nu răstălmăci lucrurile, credem că este locul de a arăta că Tudor Vianu, a fost unul din goetheenii epocii noastre. Interesul lui pentru marea personalitate a lui Goethe nu se explică numai printr-o anumită „afinitate electivă” — ca să întrebuițăm un termen goethean — pe care am menționat-o mai sus, ci mai ales prin activismul său, care stă și la temelia filozofiei goetheene. Acest activism l-a formulat Tudor Vianu încă în tinerețe. Il găsim apoi aprofundat în *Filozofia culturii*, așa cum a conceput-o el, și alcătuiește un concept de bază al tratatului său de estetică. Și tot acest activism, între-

¹ *Goethe-Faust*, în românește de Lucian Blaga, Prefața de T. Vianu; E.S.P.L.A., București, 1955; p. 27.

² *Goethe, Poezie și adevăr*, Traducere și studiu introductiv: Tudor Vianu; E.S.P.L.A., București, 1955; p. 39.

meiat pe semnificația filozofică a principiului muncii, l-a apropiat de vremurile noastre și a făcut dintr-însul una din figurile cele mai nobile ale noii culturi socialiste din țara noastră.

Studiul închinat vieții, operei și personalității lui Johann Wolfgang Goethe reprezintă un prețios ghid pentru oricine vrea să cunoască la noi pe acest mare poet, una din expresiile sale mai seducătoare ale tradiției umaniste europene.

Desigur, un alt gen de scriitor este Heinrich Heine, al cărui volum de proză apărut în românește la Editura de stat, de asemeni îl prefațează Tudor Vianu cu un studiu substanțial. Aici îl înfățișează pe scriitorul militant și progresist, care în viața sa, în mod firesc, a întâmpinat numeroase adversități. „În Școala romantică germană — spune Vianu — Heine a arătat că, odată cu Goethe, literatura germană a intrat în așa-zisa perioadă artistică a ei. Heine era conștient de a fi pus un sfârșit acestui răstimp și de a fi inaugurat unul nou. Această nouă perioadă este caracterizată prin rolul militant pe care el l-a dat literaturii. Chiar în cel mai suav dintre cîntecele sale, poetul a introdus un anumit mod de a-și controla sentimentul, felul de a-l privi al unui om ancorat în realitate, eliberat de vrăjile romantismului. Poezia lui Heine — continuă Vianu — prezintă astfel unele apropieri cu realismul modern. Heine a dat o operă esențial lirică, în care expresia spontană a sentimentului se distinge prin marea ei concentrare“. Se știe că nu numai în timpul vieții, dar și după moartea sa opera lui Heine a continuat să întâmpine o puternică ostilitate în anumite cercuri literare germane. Au existat critici care și-au creat o celebritate din a-l combate pe Heine. Motivul principal al atacurilor trebuie căutat fără îndoială în orientarea convingerilor politice ale poetului. Totuși lupta s-a dat și pe tărîmul pur literar. Astfel, unii dintre criticii care l-au combătut au contestat însuși caracterul artistic al operei sale, prezentîndu-l doar ca pe un publicist, ca pe un „literat“, lipsit de însușirile genuine ale poetului. Vianu respinge această critică. „Puțini sînt poeții — spune el — care întocmai ca Heine, să izbutească a pune în compoziții atît de restrînse o substanță sentimentală mai bogată și mai adîncă. Nici o urmă de retorică, de digresiune filozofică, de podoabă literară convențională. Cînd scrie poezie, Heine este *«poet»*, nu *«literat»*. Dicțiunea lui este firească și familiară. Limba comună, zicerile populare și chiar dialectele dobîndesc în această poezie drepturi de cetate. Din acest punct de vedere tipul lui de creație amintește de acel al vechilor poeți ai Orientului, dar mai ales pe al poetului popular,

pentru care a mărturisit adeseori atracția sa și din ale cărui producții, adică din marele tezaur al folclorului, a extras numeroase teme și elemente ale figurației poetice”¹.

Tudor Vianu nu este însă numai comentatorul unor scriitori clasici germani ca Goethe, Schiller și Heine, dar și criticul unui scriitor modern ca Thomas Mann, pe care în primul rând el l-a popularizat în țara noastră. Articolul din volumașul *Generație și creație*² reprezintă un studiu informativ prețios despre personalitatea și opera lui Thomas Mann de pînă la 1936. Antagonismul dintre forma burgheză și cea artistică a vieții, pe care cu deosebire Fritz Strich l-a surprins la baza scrierilor de creație și a eseisticii lui Thomas Mann, este înfățișat aici interesant și studiat îndeaproape. De asemeni este analizat pătrunzător romanul *Der Zauberberg* — o sinteză a culturii contemporane, ca și alte scrieri din tinerețe și de mai tîrziu ale marelui scriitor, ca de pildă nuvelele *Tonio Kröger*, *Unordnung und frühes Leid* ș.a. Caracterul autobiografic al operei lui Thomas Mann este de asemeni scos în evidență. „Thomas Mann a vorbit adeseori despre părinții săi, — spune T. Vianu — despre seriozitatea plină de demnitate a tatălui, despre blîndețea visătoare a mamei” (pe jumătate germană și pe jumătate latină din America de sud, cu reminiscențe creole), „reconstituind portretul unei perechi părintești, asemănător cu acela pe care l-a evocat odată Goethe într-o strofă celebră. Componenta sudică și străină pe care ereditatea mamei a introdus-o în structura sa” de german hanseatic, descinzînd dintr-o veche familie de patricieni, „a fost desigur unul din elementele acelei lupte cu sine însuși și cu mediul său, din care opera lui Mann s-a alimentat mai tîrziu, — socoate Tudor Vianu. Faptul de a se fi simțit în același timp german și străin a fost pentru scriitorul nostru o împrejurare plină de bogate consecințe”³. „Lupta cu propria sa ereditate, cu mediul său, cu situația de viață a artistului, cu una din hemisferele culturii umane, cu timpul de față dau operei lui Mann un caracter absolut dramatic — afirmă mai departe autorul nostru. Dar Mann a știut să se ridice peste aceste dificultăți și marea valoare a exemplului său uman trebuie căutată tocmai aici. Munca de aprofundare a personalității sale a trebuit să-l convingă în cele din urmă pe Mann, că între viață și artă nu există o prăpastie de netrecut.

¹ *Heinrich Heine, Proza*. În românește de Al. Philippide, Emil Dorian și Eman Corbu, Studiu introductiv de Tudor Vianu, p. 25—26.

² *Generație și creație* — *Contribuții la critica timpului*, Biblioteca pentru toți, Editura Libr. „Universala”, Alcalay et comp., București.

³ *Op. cit.*, p. 91.

Dintre toate omagiile care i s-au adus vreodată, acela care l-a atins cel mai mult, mărturisește Mann, a fost vorba bătrînului care i-a spus cîndva că operele sale i-au sugerat impresia că nu puteau fi făcute mai bine. Arta, întărește Mann, a fost pentru el adevăratul cuprins etic al vieții¹ (...) Integrarea artei în ordinea etică s-a însoțit la Mann cu o acceptare a tuturor valorilor vieții și odată cu aceasta cu o eliminare a dificultăților lăuntrice care au zbuciumat tinerețea sa”².

Comentatorul român scoate în evidență lupta antinazistă a lui Thomas Mann. „Destinul lui Mann, — scrie Tudor Vianu în plină ascensiune a hitlerismului ca putere continentală — nu s-a desmințit nici de data aceasta. Împăcarea cu sine adusă de anii de după război, cu acel exemplu al tragediilor recente și al morții, care l-a făcut să prețuiască mai just viața și toate valorile care i se asociază, a fost pentru Mann punctul de plecare al unor încercări. Prietenul republicii germane s-a izbit de ostilitatea noului regim” (național-socialist — *n. n.*). „Silit să-și părăsească patria, el duce acum existența unui surghiun, în care felul înăscut al omului în luptă cu sine și cu lumea, poate să-i apară pe bună dreptate ca un destin”³.

Asupra activității lui Thomas Mann din această perioadă regretatul Tudor Vianu publică un nou articol în volumul *Transformările ideii de om*, apărut după război, care cuprinde și studiile sale de morală scrise în anii zbuciumați ai marelui conflagrații mondiale. Autorul pornește aici de la trista constatare că spiritul omenesc, din păcate, nu dispune în suficientă măsură de marile energii fizice și biologice ale naturii. „Orînduitorul lumilor — spune el — i-a dat lumină, dar nu i-a dat putere fizică. Și ca o dovadă mai mult că lucrurile stau așa apare împrejurarea, atît de frecventă, în care scriitorii, artiștii de toate felurile, gînditorii și savanții, atunci cînd împrejurările istorice par a se orienta împotriva idealurilor reprezentate de ei, denunțînd aceste idealuri, trec de partea brutalei agresiuni fizice, trădează spiritul sau, cel puțin, se izolează și se ascund după căldurosul lor «cuptor de Suabia», nu îndrăznesc să ridice niciun protest și, în felul acesta, nu trădează mai puțin cauza și idealurile permanente ale spiritului omenesc”⁴. Acesta a fost adesea și cazul în trista împrejurare a celui de-al

¹ *Op. cit.*, p. 107.

² *Op. cit.*, p. 109.

³ *Op. cit.*, p. 110.

⁴ *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, București, Ed. Tradiția, 1946, p. 145.

doilea război mondial ca și în anii care au precedat acestui sîngeros război, cînd o mulțime de intelectuali n-au avut curajul să-și exprime limpede gîndul lor de împotrivire valului de sălbătăcie care a degradat în atîtea locuri speța umană. „Cazul trădării și al poltroneriei intelectuale n-a fost de loc rar în acești cumpliți ani din urmă, în mai toate țările de cultură ale Europei” — spune Vianu. „Dar printre atîtea demisiuni, abdicări și abjurări au existat și cîteva cazuri în care deținătorii valorilor spirituale au cutezat, uneori cu riscul persoanei lor fizice și morale, să afirme că oricît de îndrăznețe ar fi crimele perpetuate împotriva omului, marile lor cuceriri morale, credința în adevăr, în dreptate, în libertate și în toleranță, se cuvin a fi apărute, dacă este vorba de a păstra acea demnitate și frumusețe a vieții omenești, în care recunoaștem motivele pentru care merită s-o trăim. Acești scriitori, artiști și învățați își spun că, în cele mai întunecate epoci ale istoriei, este nevoie de o clasă de oameni care să mențină viu sentimentul valorilor spirituale pentru a le putea transmite generațiilor viitoare, mai apte să le aprecieze și să se bucure de ele. Acești scriitori, artiști și învățați au poate și o altă concepție despre puterea proprie spiritului. Ei își spun desigur că spiritul nu este chiar atît de lipsit de putere, dacă ne gîndim că atunci cînd el se retrage, chiar corpurile cele mai viguroase și mai amenințătoare se prăbușesc și că, în clipa agoniei lor, cînd nimeni nu mai este dispus să-i creadă, agresorii încearcă în zădar să invoce ajutorul și alianța spiritului”¹.

Dintre aceste spirite de elită, înzestrate cu deosebit curaj și preocupate de viitorul lumii și al culturii, a făcut parte și Thomas Mann, căruia autorul nostru îi dedică un nou portret moral, legînd vechea sa activitate de cea din timpul exilului său protestatar. Din înfățișarea acestei impresionante activități literare și de ordin moral, nu lipsesc nici amintirile personale ale autorului, întîlnite de altfel și în articolul — critic-informativ din *Generație și creație*. „Cînd m-am dus să studiez în Germania, acum vreo douăzeci și cinci de ani — spune Tudor Vianu în 1945 — steaua lui Thomas Mann era în urcare. Scriitorul dăduse marele roman al tinereții sale *Buddenbrooks*, în care descriesese istoria decadenței, în cîteva generații, a unei familii de burghezi hanseatici, cum era și aceea din care scriitorul însuși descindea. Thomas Mann mai dăduse și principalele nuvele și eseurile lui cele mai de seamă. Pe unul din acestea, tratînd despre *Goethe și Tolstoi*, am avut ocazia să-l aud debitat într-o conferință publică, în timpul căreia scriitorul

¹ *Op. cit.*, p. 145—146.

mi-a apărut în realitatea lui fizică, drept un bărbat la jumătatea vieții sale, de o constituție delicată, cu ochii aprinși în mijlocul figurii consumate. Se spunea că Thomas Mann pregătește un nou roman de mari proporții, cea mai de seamă operă a vieții lui. Și în adevăr, prin 1924 apare *Muntele vrăjit*, o carte pe care ani de zile am purtat-o cu mine, am citit-o și am recitit-o de la început și până la sfârșit și, în paginile pe care îmi plăcea mai mult să le regăsesc. *Muntele vrăjit* este romanul unei formații personale și, împreună cu *Jean Christophe* al lui Romain Rolland și cu *Les Thibaults* al lui Roger Martin du Gard, nu cunosc un altul care să fi putut avea un răsunet mai mare asupra unui tânăr ajuns la impresiile culturii superioare înainte sau după trecutul război mondial¹. Sînt încă o dată pomenite influențele pe care Thomas Mann le-a suferit în formația sa, ca aceea a lui Nietzsche și aceea a lui Goethe, de la care a împrumutat el iubirea vieții și cultul personalității, cele două tendințe care domină, după Vianu, întreaga creație a lui Mann. „Astăzi, cînd mi se întîmplă să mă gîndesc la anii petrecuți în tovărășia operelor lui Thomas Mann, înțeleg că învățătura lui nu fusese completă. Un om nu are numai îndatorirea de a lucra la propria lui formație, de a-și sculpta propria lui statuie interioară și nici numai pe aceea de a răspunde cu un *da* frenetic caldului curent de viață în jurul său și din sine. O viață desăvîrșită este aceea care se pune în serviciul oamenilor, al patriei și al omenirii, pentru a spori în cuprinsul lor libertatea, dreptatea și bunătatea. Omenirea este apăsată de prea multe păcate ancestrale, fondul ei de animalitate este încă prea adînc și prea puternic, pentru ca cei mai buni și cei mai luminați dintre reprezentanții ei să-și poată permite a nu lua parte la înălțarea nivelului moral și social obștesc... Nimic din aceste sensuri nu străbate deocamdată opera lui Mann, încît nu este de mirare că în timpul războiului trecut“, (autorul se referă aici la primul război mondial), „cînd se putea ghici ce lucruri se zvîrcolesc în sufletul lumii contemporane, Thomas Mann își organizează concepția sa despre lume, goetheană și nietzscheană, în opera *Considerațiunile unui apolitic*, un titlu semnificativ din multe puncte de vedere“².

Cînd scria Tudor Vianu aceste rînduri nu putea cunoaște, căci nu apăruseră încă, acele completări autobiografice ale marelui scriitor german, care fără să abjure scrierile sale din trecut, aduceau lămuririle necesare pentru înțelegerea unei evoluții firești, pornite oarecum din

¹ *Op. cit.*, p. 146—147.

² *Op. cit.*, p. 148.

tradițiile conservatoare ale culturii germane, dar care trecuseră mai apoi în pozițiile cele mai înaintate ale gândirii sociale din zilele noastre. T. Vianu a ținut totuși să scoată în evidență mai ales atitudinea lui Thomas Mann din timpul emigrației, de apologet al democrației, care prevedea caracterul social tot mai accentuat ce urma să ia democrația în viitor. Vianu își încheia deci studiul cu următoarele cuvinte: „Cultura germană, crede Mann, n-a izbutit mai niciodată în trecutul ei o îmbinare armonioasă a fapei și cugetării. Această împrejurare a permis poate, nu numai dezvoltarea în trecut a unui tip uman abstract, de cugetător fără contact cu realitatea, dar și în epoca noastră, a unor oameni de acțiune al căror dinamism fără conștiință și responsabilitate a avut consecințe atât de funeste pentru liniștea și fericirea lumii de azi. Thomas Mann este unul din rarii germani care au înțeles lucrul acesta. Facă-se ca glasul lui să fie înțeles și ascultat și ca exemplul vredniciei în luptă a omului care se apropie astăzi de optzeci de ani, să fie urmat de cât mai mulți dintre artiștii și învățații lumii de azi, al căror rost ar rămâne neisprăvit dacă ceva din lumina și armonia spiritului lor n-ar coborî și în împrejurările practice ale vieții noastre”¹.

Paginile despre Thomas Mann sînt scrise în spiritul dragostei de ucenic. Am dori să arătăm aci, ceea ce autorul n-a declarat în public niciodată, dar ne-a mărturisit în mai multe rînduri, amintind cît de mult îi datorează lui Thomas Mann în formarea se intelectuală, considerîndu-l din acest motiv un maestru al său. Cît privește apoi pe marele scriitor și raporturile sale cu cultura germană, credem de asemeni a fi îndreptățiți astăzi a arăta că, după drama trăită mai ales în anii războiului — despre care ne dau o impresionantă mărturie și însemnările sale scrise în legătură cu elaborarea romanului *Dr. Faustus* —, înapoiat din exilul său din America și după mai multe călătorii făcute în patria sa, scriitorul a găsit termenii unei definitive reconcilieri. În preajma morții sale și-a manifestat liber atașamentul profund față de cultura germană, ridicîndu-i încă un monument în evocarea patetică a lui Schiller, ulterioară eseului menționat al lui Vianu.

În anii din urmă, în preajma morții sale timpurii, Tudor Vianu a închinat o splendidă monografie vieții și operei lui Schiller, scriitorul de la comentarea operei căruia pornește de fapt munca științifică majoră a regretatului nostru profesor și prieten, cuprinzînd patru decenii de activitate. Scrisă mai ales pentru tineret, — cărțulia a apărut în

¹ *Op. cit.*, p. 153.

„Editura tineretului“ — paginile consacrate lui Schiller sînt concepute într-un suflu plin de elevație, demn de noblețea marelui scriitor. Uneori evocarea figurii lui Schiller e presărată cu amintiri personale aducînd mărturia locului. „Am petrecut doi ani ai tinereții în Württemberg, la Tübingen — îşi începe autorul cartea într-o «Închinare» mișcătoare. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, cînd ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curînd. . . Vedeam cîte-un mugur și pipăiam protuberanța din care urma să se desfacă veșmîntul bogat al verii, cînd din ochiurile de apă ale Neckarului aveau să salte păstrăvii argintii. . . Apele riului crescură și curgeau repezi de-a lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care-și petrecuse Hölderlin lungă noapte a demenței lui, luminate din cînd în cînd de fulgere orbitoare. În Grădina botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olympului. Rătăceam prin Neckarhalde, printre case vechi, mîncîndu-mi piinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În fața Primăriei, porumbeii ciuguleau semințele lăsate de țărînimea care își strîngea mărfurile la ora prînzului, lăsînd curate lespezile mari ale pieții întinse. Urcam de-acolo cîteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă pînă la clădirea înconjurată cu ziduri puternice ale Seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel, Schelling, Hölderlin. Cînd le-a venit știrea izbucnirii revoluției în Franța, tinerii studenți teologi au plantat în curtea seminarului un arbore al libertății.

„Acest arbore n-a dat curînd roade. Marx a spus odată, că slaba burghezie germană neputînd săvîrși o revoluție ca a francezilor, germanii și-au continuat, de la o vreme, istoria lor în cugetare. Este vorba de marea mișcare filozofică și literară a germanilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul celui următor, acea extraordinară expansiune a spiritului european, pregătită de Renaștere, de toate cîștigurile gîndirii libere a luminilor, ilustrate de oameni ca Goethe, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, W. v. Humboldt și de alții alții. La Tübingen, în anii fecunzi, trăiți în singurătate studioasă, am agonisit idei și îndemnuri, pe care le pun azi în serviciul construirii socialismului.

„Dar socialismul lui Marx și Engels nu-și recunoaște el însuși una din rădăcinile lui în filozofia clasică germană? «Istoria universală, zicea Hegel, este progresul în conștiința libertății». Această libertate se realizează treptat, pentru masele omenești din ce în ce mai largi, prin contradicțiile, prin treptele istoriei. Hegel și epoca lui socoteau

că acest proces se desfășoară prin conștiința omenirii și este pus în mișcare de simpla spontaneitate a acestuia. Marx a arătat însă că înălțarea spre libertate a popoarelor este acționată de dezvoltarea forțelor productive, de antagonismele apărute în relațiile de producție, în luptele dintre clasele sociale. Pentru a înțelege mai bine gândirea lui Marx, simțim mereu nevoia de investigare a lumii de filosofi și poeți, din care această gândire s-a desprins ca una din forțele cele mai de seamă ale lumii moderne. *Mica lucrare de față este unul din răspunsurile date acestei nevoi a spiritului.* (Subl. noastră.)

„Friedrich Schiller face parte dintre poeți și cugetătorii care au dat o însemnătate intelectuală atât de mare patriei sale — continuă Vianu. Aspirația spre libertate, spre înălțarea și înnobilarea morală a omului a obținut în opera lui Schiller una din expresiile ei hotărâtoare pentru întreaga cultură modernă. Hegel, împreună cu toți filozofii epocii clasice și post-clasice, au fost discipolii lui. Marx și Engels au arătat uneori limitele idealismului schillerian, dar și marele avânt uman pornit din învățătura lui filozofică și din opera lui poetică. Înălțimea concepțiilor și puritatea lui morală acordă figurii lui Schiller un caracter exemplar, în fața căruia merită să te oprești.

„Sînt aproape patru decenii — mărturisește autorul — de cînd îi consacram lui Schiller lucrarea prin care mă despărțeam de Tübingen. Revin după acest lung răstimp către eroul tinereții mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învățăturilor, pentru a face vie icoana omului și a povesti împrejurările vieții lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mișcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învățătorul pentru atîți tineri în trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîți tineri ai zilei de azi”¹.

*

Aceasta este — în linii mari — activitatea regretatului nostru profesor Tudor Vianu ca germanist. Preocuparea aceasta străbate, așadar, întreaga sa operă. Afirmată mai întîi în anii săi de studii din Germania, ea reprezintă o latură caracteristică a scrierilor sale care se ridică la peste patruzeci de volume. Este desigur, în primul rînd, o activitate de popularizator, concepută în sensul major, ce nu constă numai într-o simplă operă de informare, ci ia totdeauna atitudine critică față de materialul abordat, prelucrîndu-l și integrîndu-l într-o gândire organică. Spiritul culturii germane pătrunde adînc în formația sa, ca și în eșafodajul cercetărilor sale bogate. De pildă, în anumite studii publicate

¹ Schiller ; Editura tineretului, 1961 ; p. 5—8.

în volumul *Figuri și forme literare*¹, din care putem ușor desprinde orientarea sa de critic și cercetător literar, influențele de acest fel sînt evidente. La cele menționate pînă acum am putea adăuga încă una, aceea a marelui romanist Karl Vossler, ale cărui dezvoltări privind filozofia limbii au fost îndrumătoare pentru activitatea sa de cercetător stilistic, începută în primii ani ai ultimului război (*Artă prozatorilor români*)² și continuată pînă la moarte cu hărnicie și succes³. Ceea ce îi lipsea profesorului nostru și aici, ca și în celelalte ramuri ale activității sale, era exclusivismul și unilateralitatea. S-a vorbit nu o dată despre ecletismul lui Vianu. Caracterizarea este greșită. Tudor Vianu n-a fost un ecletic, ci un spirit profund comprehensiv și niciodată unilateral. Se poate vorbi fără îndoială despre caracterul sintetic al operei sale, despre bogăția ideilor care o caracterizează ca și despre erudiția sa. Ca atare, bineînțeles, însăși caracterizarea de germanist trebuia în mod fatal să primească o accepțiune particulară și nobilă, ca de altfel tot ce a scris acest om, în opera căruia se unește migala cercetătorului, cu orizontul larg al filozofului și cu viziunea și puterea expresivă a artistului.

ТУДОР ВИАНУ — КОМПАРАТИВИСТ (ГЕРМАНИСТ)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Замечательный эстетик и исследователь литературы Тудор Виану, член Академии Румынская Народная Республики, профессор Бухарестского университета, скончавшийся весной 1964 года, оставил после себя огромное литературное наследие, насчитывающее более 40 томов. Его труды посвящены главным образом вопросам эстетики и литературоведения.

В настоящей статье рассматривается только один аспект деятельности Тудора Виану, характеризующий его как компарати-

¹ Casa Școalelor, 1946.

² Editura Contemporană, 1941.

³ *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957. Mai multe studii de stilistică publicate de Vianu în anii din urmă nu au fost cuprinse încă în volum. Deși cu unele greșeli, totuși edificatoare pentru activitatea de cercetător stilistic a lui Tudor Vianu este prefața semnată de Marin Bucur la volumul recent apărut, *Tudor Vianu, Despre stil și artă literară* (Editura tineretului, 1965).

виста. Этой стороне своей деятельности он уделял внимание еще с студенческих лет, проведенных в Германии, откуда он посылает журналу «*Ideea europeană*» (Европейская мысль), издававшемуся в Бухаресте, документированную обзорную статью, посвященную авангардистскому литературно-художественному течению экспрессионизма, бывшему в моде в германских странах после первой мировой войны, которое в определенный момент начало оказывать влияние и на отдельных представителей румынской литературы. Но более важной представляется, конечно, его докторская диссертация *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, которую он готовил под руководством профессора Тюбингенского университета Карла Грооса (Karl Groos). Тема диссертации связана одновременно как с философской, так и с литературной эстетикой. Это была первая напечатанная книга Тудора Виану. Она открывает собой длинную серию его трудов, составляющих ежегодно одну или даже две отдельные книги. В его диссертации, как и в ряде других работ, отражен интерес автора к литературно-филологическим проблемам германистики в самом широком смысле этого слова. В этом широком смысле рассматривается в настоящей статье деятельность Тудора Виану как замечательного пропагандиста проблем немецкой культуры в румынской культуре, как тонкого и эрудированного комментатора, вносящего большой личный вклад в трактовку многих философских и литературных вопросов, обсуждавшихся в современной немецкой культуре.

В своей докторской диссертации Тудор Виану рассматривает идеи, содержащиеся в трактате Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии (*Über die naive und sentimentalische Dichtung*) устанавливая среду, в которой формировалась эта отличительная черта немецкого поэта-философа; она является поздним отголоском споров, ведшихся во Франции к концу XVII-го века и известных под названием «*La querelle des anciens et des modernes*». Через год, в 1925 году, выходит в свет вторая книга Виану «*Dualismul artei*» (Дуализм искусства), представляющая собой диссертацию на соискание звания доцента. Эта работа посвящена исключительно проблеме современной немецкой эстетики. Как утверждает сам Виану, исследованные в этой работе авторы — немцы. Их вклад представляет собой новый аспект эстетики в Германии. Сборник эссе, озаглавленный «*Fragmente moderne*» (Современные фрагменты), появившийся в том же году, содержит также некоторые работы по германистике. В этом отношении можно отметить

интересную статью «Duminica germană» (Немецкое воскресенье) и статью «Mișcarea tinerimii» (Молодежное движение), в которой особое внимание уделяется школьным экспериментам Густава Винекена (Gustav Wyneken), основателя школьной колонии в Викенсдорфе. В сборник включена и работа «Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu» (Эстетические взгляды Титу Майореску), личность которого будет интересовать Тудора Виану на протяжении всей его литературной деятельности. В этой работе Виану устанавливает гегельянские и шопенгауэровские элементы в мировоззрении румынского критика.

Другой его сборник, содержащий исключительно работы по эстетике — «Arta și frumosul» (Искусство и прекрасное). В этом эстетическом сборнике впервые в румынской литературе дается информация о феноменологической эстетике, на которой автор настоящей статьи останавливается и рассматривает ее с критических позиций.

В 1934 году Виану выпускает антологию текстов по эстетике под заглавием «Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese», (История эстетики от Канта до наших дней в избранных текстах). В эту антологию включена и его работа по румынской эстетике, вышедшая раньше на немецком языке в «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1931 году. Эта работа представляет собой начало нового этапа в деятельности Виану. До появления этой работы Виану знакомил румынского читателя с немецкой культурой; начиная с этой работы он знакомит немецкого читателя с румынской культурой. Хорошо документированной является и работа «Influența lui Hegel în cultura română» (Влияние Гегеля на румынскую культуру), написанная к столетию со дня смерти великого немецкого философа и опубликованная в *Memoriile Secțiunii literare a Academiei Române*, 1933 г.

В работе «Poezia lui Eminescu» (Поэзия Эминеску) вся наука о творчестве великого поэта получает новую ориентацию. В этой работе устанавливается сильное влияние немецкого романтизма и особенно философии Шопенгауэра на поэзию Эминеску. Методологический принцип, который лежит в основе этой работы — это дильтейанский (Dilthey) принцип «понимания» (verstehen), встречающийся и в последующих работах Виану. В работах Виану в области философии культуры привлекается также немецкий материал.

Заслуживают особого внимания его работы, посвященные таким писателям как Гете, Шиллер, Гейне, Томас Манн. Его работы, посвященные Гете, многочисленны. Особое внимание уделено в них мировоззрению великого поэта. Ницше также посвящено эссе, написанное с большим пониманием, но автор не разделяет взглядов этого философа, которого он рассматривает с точки зрения кризиса европейской философии, выразителем которого он был.

Интерес Тудора Виану к германистике, возникший у него во время учебы в Германии, не прекращается на протяжении почти всей его научной деятельности. Этот интерес проявляется, в первую очередь, в его популяризаторской деятельности, понимаемой в лучшем смысле этого слова. Его популяризаторская деятельность не сводится к простому информированию, а предполагает критическое отношение к затронутому материалу.

Дух немецкой культуры органически присущ его мировоззрению и его многочисленным исследованиям. Влияние Дильтея (Dilthey) на его деятельность в области критики и истории литературы неоспорима. Что касается стилистики, то в этой области Виану находился под влиянием взглядов великого романиста Карла Фосслера. Надо однако отметить, что культурная революция, имевшая место в Румынии после второй мировой войны, нашла глубокий отклик в сознании Виану, который всецело перешел на позиции марксистского мировоззрения, усваивая ценности мировой литературы для социалистической культуры.

TUDOR VIANU ALS KOMPARATIVIST (GERMANIST)

(INHALTSANGABE)

Der im Frühjahr 1964 verstorbene bedeutende Ästhetiker und Literaturforscher Tudor Vianu, Mitglied der Akademie der Rumänischen Volksrepublik und Professor an der Bukarester Universität, hat ein umfangreiches Werk von über 40 Bänden hinterlassen. Seine Schriften umfassen zum größten Teil ästhetische und literaturwissenschaftliche Arbeiten. In dem vorliegenden Aufsatz wird eine Seite von Tudor Vianus Werk untersucht, und zwar seine Tätigkeit als Germanist. Sie erscheint schon am Anfang seiner wissenschaftlichen Betätigung, noch in seiner Studienzeit in Deutschland, von wo er der Bukarester Zeitschrift *Ideea europeană* (*Der europäische Gedanke*) einen dokumen-

tierten Aufsatz über die künstlerisch-literarische avantgardistische Richtung des *Expressionismus* übersendet, der in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland, Österreich und der Schweiz sehr in Mode war, eine Strömung, die in einem gegebenen Augenblick auch einen Teil der rumänischen Literatur zu beeinflussen begann. Wichtiger ist natürlich seine Doktorarbeit, die er unter der Leitung des Professors der Tübinger Universität, Karl Groos, vorbereitet hatte, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, — ein Thema, das sowohl die philosophische als auch die literarische Ästhetik einbezieht. Es ist das erste gedruckte Buch Vianus. Es eröffnet die lange Reihe seiner Veröffentlichungen, wobei er in beinahe jedem Jahr einen Band herausgab, wenn nicht manchmal sogar mehrere. In seiner Dissertation wie auch in zahlreichen anderen Schriften beschäftigt sich der Verfasser weiterhin mit literarischen und philologischen Problemen der Germanistik, die hier in ihrem weitesten Sinne betrachtet wird. In diesem erweiterten Sinn wird in dem vorliegenden Aufsatz über die Tätigkeit Vianus gesprochen als eines kompetenten Informators über deutsche Kulturprobleme in der rumänischen Kultur, als eines feinsinnigen und gelehrten Kommentators, der persönliche Lösungen in der Behandlung vieler philosophischer und literarischer Probleme brachte, die in der modernen deutschen Kultur besprochen werden.

In seiner Tübinger Dissertation verfolgt Tudor Vianu die in der Abhandlung Schillers über *Die naive und sentimentalische Dichtung* enthaltenen Gedanken und stellt die historischen Umstände fest, unter denen sich diese Unterscheidung bei dem deutschen Dichterphilosophen vollzogen hat, die das verlängerte Echo von Diskussionen darstellen, die in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts geführt wurden und unter dem Namen „*La querelle des anciens et des modernes*“ bekannt sind.

Ein Jahr später, 1925, erscheint das zweite Buch Vianus, *Dualismul artei (Der Dualismus der Kunst)*, seine Habilitationsschrift, die ein ausschliesslich deutsches Problem der modernen Ästhetik behandelt. Wie er selbst angibt, sind die hier untersuchten Verfasser Deutsche. Ihr Beitrag im Rahmen der Kulturphilosophie stellt eine neue Seite dar, die die Ästhetik in Deutschland gewonnen hatte.

Ein Essayband mit dem Titel *Fragmente moderne* (Moderne Fragmente) erschien im selben Jahr und brachte ebenfalls Beiträge, die für die Tätigkeit Vianus als Germanist von Interesse sind. Dieser Band enthält unter anderem einen interessanten Aufsatz über den *Sonntag in Deutschland* und einen anderen über die *Jugendbewegung*, in dem

vor allem auf gewisse Schalexperimente wie die Gustav Wynekens, des Gründers der Schulgemeinde von Wickersdorf, hingewiesen wird. Der Band enthält auch einen substantziellen Aufsatz über *Die ästhetischen Gedanken Titu Maiorescus*, dessen Persönlichkeit Tudor Vianu Interesse während seiner ganzen literarischen Laufbahn angezogen hatte. In diesem Aufsatz stellt Vianu fest, was im Denken dieses rumänischen Kritikers hegelschen und was schopenhauerischen Ursprungs ist.

Ein weiterer Band, der ausschließlich Aufsätze über Ästhetik enthält, ist *Die Kunst und das Schöne (Arta și frumosul, 1931)*. In diesem Band übermittelt Vianu der rumänischen Fachliteratur auch die ersten Auskünfte über die phänomenologische Ästhetik, auf die der vorliegende Aufsatz eingeht und einige von Vianu dargelegte Begriffe kritisch bespricht.

1934 veröffentlicht Vianu eine Anthologie ästhetischer Texte unter dem Titel *Die Geschichte der Ästhetik von Kant bis heute in ausgewählten Texten (Istoria Esteticii de la Kant pînă azi în texte alese)*, die auch einen Aufsatz von ihm über die rumänische Ästhetik enthält, der zuerst in deutscher Sprache in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1931 erschienen war. Durch diesen Aufsatz erfährt Vianus Tätigkeit eine neue Wendung. Bis jetzt konnte seine Arbeit als Berichterstatter über die deutsche Kultur in der rumänischen Kultur verfolgt werden, jetzt wird die Rolle vertauscht, und er wird zum Informator der rumänischen Kultur für den deutschen Leser.

Eine dokumentierte Arbeit Vianus ist auch *Der Einfluß Hegels in der rumänischen Kultur (Influența lui Hegel în cultura română)*, anläßlich des hundersten Todestages des großen deutschen Philosophen geschrieben, die 1933 in den Denkschriften der literarischen Sektion der Rumänischen Akademie erschienen ist.

Eine wichtige Schrift vergleichender Literaturgeschichte ist der Dichtung Eminescus (*Poezia lui Eminescu*) gewidmet, durch die die gesamte Eminescologie in eine neue Richtung gewiesen wurde. Es ist dies „ein Studium der Einflüsse im Sinne der vergleichenden Untersuchungen“ — wie der Verfasser feststellt, wobei der deutschen Literatur eine bevorzugte Stellung zukommt, die sich aus dem mächtigen Einfluss ergibt, den die deutsche Romantik und vor allem die Philosophie Schopenhauers auf die Dichtung Eminescus gehabt haben. Ein methodischer Begriff, der hier festgehalten wird, ist jener des „Verstehens“ Diltheyscher Herkunft, wie er auch in anderen Schriften Vianus festgestellt werden kann.

Die Beschäftigung Vianus mit der Kulturphilosophie stützt sich ebenfalls auf ein reiches deutsches Material.

Besonders bemerkenswert sind seine Studien über Goethe, Schiller, Heine und Thomas Mann, den er als erster in Rumänien bekanntgemacht hat. Seine Goethe gewidmeten Aufsätze sind zahlreich, wobei er besonders auf den *Aktivismus* Nachdruck legt, der dem Denken des großen deutschen Dichters zugrunde liegt. Auch Nietzsche hat er einen Essay gewidmet, der mit viel Einfühlungsvermögen geschrieben ist, ohne sich dabei den Gedanken dieses Philosophen anzuschließen, den er als Erscheinung der großen Krise aufgefaßt hat, die der europäische Geist durchgemacht hat.

Das Interesse Vianus für die deutsche Geisteswelt, das zuerst in seinen Studienjahren in Deutschland nachzuweisen ist, durchzieht in der Tat fast seine ganze wissenschaftliche Tätigkeit. Es besteht vor allen Dingen in einer im höheren Sinne verstandenen Popularisierung, die sich nicht nur auf eine einfache Informierung beschränkt, sondern kritisch zu dem betrachteten Material Stellung nimmt und es in ein organisches Denken eingliedert. Der Geist der deutschen Kultur dringt tief in seine Bildung wie auch in das Gerüst seiner reichen Forschungen ein. In seiner Einstellung als Literaturhistoriker und Kritiker ist der Einfluss Diltheys unverkennbar. In seinen reichen Stilforschungen befindet sich Vianu vor allem unter dem Einfluß des großen deutschen Romanisten Karl Vossler. Es muß aber hinzugefügt werden, daß die in Rumänien nach dem zweiten Weltkrieg stattgefundene Kulturrevolution einen mächtigen Widerhall im Bewußtseins Vianus gefunden hat, der sich völlig dem marxistischen Denken anschloß und in diesen Jahren die weltliterarischen Werte in das sozialistische Kulturgut überführt hat.

ASUPRA ÎMBINĂRILOR DE FONEME ÎN LIMBILE GERMANĂ ȘI ROMÂNĂ

DE

EDITA JENTNER

Importanța studierii îmbinărilor de foneme, a cunoașterii regulilor de combinare și de interdicție în vederea descrierii sistemului fonologic al unei limbi a fost subliniată de mai mulți cercetători. Schițăm în cele ce urmează doar unele aspecte ale acestei probleme, deoarece vom reveni asupra lor într-un capitol al lucrării de față în mod amănunțit. Cunoașterea normelor de combinare ale vocalelor și consoanelor dintr-o anumită limbă ne permite :

1. determinarea semnalelor demarcative pozitive sau negative ;
2. formularea unor reguli de structură a silabelor și a morfemelor ;
3. perfecționarea sistemelor de stenografie ;
4. transmiterea și apoi descifrarea unui text fără vocale ;
5. reconstituirea textelor defectuos redată.

Cunoașterea problemelor în discuție trebuie urmărită și pentru a contribui la eficiența predării limbilor străine în comparație cu limba română.

Înainte de a intra în examinarea faptelor propriu-zise trebuie să facem unele observații de ordin teoretic cu privire la felul cum se pune problema în ansamblul ei.

Prima problemă constă în definirea consoanelor. Aici tratăm consoanele în termenii funcției acestora în cadrul silabei, adică avem în vedere limita (engl. *margin*) și nu vârful unei silabe, ceea ce înseamnă că printre alofonii silabici și nesilabici ale unui și aceluiași fonem, de exemplu [u] și [ω] sau [i] și [y] din unele limbi, numai cei nesilabici sînt recunoscuți ca consoane¹.

Nu vom discuta categoria semivocalelor, căci din punct de vedere funcțional ele nu pot fi admise (dar în fonetică nu se poate nega existența semivocalelor ca unități diferite de vocale și de consoane). Ele au funcția unor consoane și le vom trata drept consoane².

Toate fonemele care nu intră în definiția dată consoanelor (și care nu sînt diftongi) le vom considera vocale.

Unele dificultăți apar și în legătură cu noțiunea de „îmbinare” pe plan fonologic. Este știut faptul că pentru unele clase de sunete încă nu s-a elaborat un criteriu unanim recunoscut, care să ne permită de a da un răspuns clar mult discutatei probleme „unul sau două

¹ Cf. J. Greenberg, *Nekotorye obobščeniia, kasajuščije vozmožnyx načal'nyx i konečnyx posledovatel'nostej soglasnyx*, în *Voprosi iazykoznanija*, 1964, nr. 4, p. 43. Această definiție o putem adopta foarte bine pentru explicarea unor îmbinări din limba română.

² Vezi A. Rosetti, *Voyelle, semi-voyelle et consonne*, în *Mélanges de linguistique et de philologie*, Copenhague-București, 1947, p. 38—39 (Mélanges). E. Vasiliu consideră în *Une classification des consonnes roumaines d'après le critère de la distribution*, în *Mélanges linguistiques publiés à l'occasion du VIII-e Congrès international des Linguistes à Oslo*, București, 1957, p. 97—112 (Mélanges... Oslo). pe *e* și *o* din diftongii *ea*, *oa* ca consoane și anume ca variante ale lui (*y*) și (*ω*); cf. și G. Straka, *A propos de la question des semi-voyelles*, în *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* (Z.f.Ph.S.K.), 1964, 2—4, p. 301—232.

Admițînd consoane cu timbru de corelație în interiorul cuvintelor acad. E. Petrovici nu poate vorbi de diftongi. După unii reprezentanți ai fonologiei românești însă, categoria semivocalelor este admisă și susținută. Vezi de exemplu, A. Avram, *Contribuții la studiul fonologiei limbii române*, în SCL, VII (1956), nr. 3—4, p. 201; id., *Considerații fonologice asupra rimelor românești*, în *Fonetica și dialectologie*, I (1958), p. 14. (FD).

A. Rosetti vorbește de semi-vocalele *e*, *i*, *u* în lucrările: *Quelques problèmes de la phonétique roumaine*, în *Recherches sur les diphtongues roumaines*, Bucarest-Copenhague, 1959, p. 47 (Recherches), *Asupra clasificării fonemelor semivocalice*, în FD, II (1960), p. 59—60, *Considerații asupra sistemului fonologic al limbii române literare*, în SCL, VIII (1957), 1, p. 43.

foneme ?" Este vorba de aprecierea mono- sau bifonematică a africatelor și a diftongilor.

Lucrările privind africatele germane, de exemplu, ne demonstrează iarăși cât de discutată este problema statutului fonologic al acestor coansoane ¹.

N. S. Trubetzkoy a formulat în 6 reguli premisele fonetice și condițiile fonologice pentru o apreciere monofonematică ². F. Hintze aduce o completare valoroasă în această privință: o îmbinare de sunete, care după proba de comutare ne pare disociabilă trebuie apreciată totuși ca monofonematică, dacă în silabă sau în sistemul morfofonologic este tratată ca un singur fonem ³.

Pe baza materialului studiat vom considera următoarele îmbinări ca monofonematice: a) diftongi: diftongii germani: [ao], [ae], [ɔø] (nu și pe cei din cuvinte străine care apar în hiat ca *archaisch*, *Aida*, *Jubiläum*, *Aleuten* ⁴; diftongii românești: [ea] și [oa] ⁵; b) africcate:

¹ Cf. N. Morciniec, *Zur phonologischen Wertung der deutschen Affrikaten und Diphthonge*, în *Zeitschrift für Phonetik und allgemeine Sprachwissenschaft*, 1958, p. 46—66; O. v. Essen, *Allgemeine und angewandte Phonetik*, Berlin, 1962, p. 201; G. Buttler, *The formation and acoustic structure of affricates*, în *Acta linguistica Academiae scientiarum Hungaricae*, 1964, 3—4, p. 263—274.

² N. S. Trubetzkoy, *Grundzüge der Phonologie*, Prague, 1939, p. 50 și u.

³ Vezi F. Hintze, *Zur Frage der monophonematischen Wertung*, apud. J. Schädlich, *Zur Phonologie der ostvogtländischen Mundart von Neudorf*, Inauguraldissertation, Leipzig, 1960.

⁴ O. v. Essen, *op. cit.*, p. 79; O. Zacher, *Deutsche Phonetik*, Leningrad, 1960, p. 55.

⁵ *Recherches expérimentales sur la diphtongue roumaine ea*, p. 15—33, *Recherches expérimentales sur la diphtongue roumaine oa*, p. 33—47, ambele publicate de Al. Rosetti, în *Recherches*; Al. Rosetti, *Despre sistemul fonologic al limbii române*, în *SCL*, VII (1956), 1—2, j. 20—24; D. Copceag, *Consoanele românești urmate de ea în comparație cu consoanele muiate rusești*, în *FD*, I (1958), p. 17—42; Al. Rosetti—A. Graur, *Esquisse d'une phonologie du roumain*, în *Bulletin linguistique*, VI (1938), p. 5 și urm., cf. și *Mélanges*, p. 80 și urm.

Autorii următoarelor lucrări: E. Vasiliu, *La corrélation de mouillure des consonnes en roumaine*, în *Recherches*, p. 102; id., *Une classification des consonnes roumaines d'après le critère de la distribution*, în *Mélanges...* Oslo, p. 99; A. Avram, *Considerații fonologice asupra rimelor românești*, în *FD*, I (1958), p. 14; Tamás L., *Cu privire la sistemul fonemelor limbii române*, în *SCL*, VII (1956), 3—4, p. 171—190 neagă caracterul monofonematic al diftongilor și triftongilor în limba română.

Celelalte îmbinări ca: ai, ui, oi, ș.a.m.d. le vom considera îmbinări de vocale+consoane sau consoane+vocale.

în limba germană: [pf], [ts], [tʃ]¹, în limba română: [tʃ]=č (în transcrierea fonologilor români), [dʒ]=ğ, [ts]=ț².

Deoarece e vorba de câte un singur fonem ar trebui redat și grafic ca atare; felul de a scrie africatele își găsește însă de multe ori motivaerea în istoria limbii: să ne gândim doar la africata germană [tʃ].

Regulile de combinare presupun o unitate fonologică superioară în cadrul căreia acestea să fie valabile. Această unitate poate fi cuvîntul sau morfemul. Prima cerință care se impune unui studiu despre îmbinări constă tocmai în determinarea acelei unități fonologice (*Testrahmen*) în interiorul căreia regulile de combinare pot fi cercetate cu cea mai mare eficacitate. A doua problemă este cea a împărțirii celei mai potrivite a unităților fonologice respective (cuvînt, morfem). Împărțirea după funcții gramaticale (prefix, rădăcină, sufix, terminație) nu este justificată. Folositoare pare împărțirea morfemelor în accentuate și neaccentuate³. Mormefele accentuate sînt mai numeroase și au structuri multiple. Pot fi formate din 1—4 silabe. Morfemele neaccentuate pot fi împărțite în proclitice față de morfemul accentuat sau enclitice și au o structură fonematică determinată de funcția gramaticală. Ni s-a părut mai potrivit să analizăm în studiul de față acele cuvinte la care coincide limita morfemelor cu cea a silabelor (deci cuvinte radicale monosilabice) — fapt care ne ușurează munca în determinarea structurii cuvintelor. Doar atunci cînd nu am găsit cuvinte monosilabice care să înceapă de exemplu cu o îmbinare de foneme obișnuită în limbă am recurs la alte cuvinte pentru ca tabelele să fie

¹ O. v. Essen, *op. cit.*, p. 86; N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 50—55; B. Colbert, *Curs de limba germană contemporană. I. Fonetica*, București, 1963, p. 65 consideră și grupurile (ps), (dʒ), (qu), (ks) ca africate; O. Zacher, *op. cit.*, p. 98; Fr. Vonnicht, *Mischung von Affrikaten mit Aspiranten für german. p t k in hochdeutschen Mundarten*, în *Z.f.Ph.S.K.*, 1964, 1, p. 25—32 consideră, în afară de (pf), (ts), și pe (kx) ca o africată care s-ar fi format după a doua mutație consonantică. Forchhammer neagă existența africatelor în limba germană.

² A. Avram, *Contribuții la studiul fonologiei limbii române*, în *SCL*, VII (1956), 3—4, p. 4; id., *Interpretarea fonologică a lui (i) inițial în limba română*, în *FD*, IV (1962), p. 8; A. Rosetti—A. Graur, *Esquisse d'une phonologie du roumain*, în *Mélanges*, p. 80.

S. Marcus, E. Vasiliu, *Matematică și fonologie. Teoria grafelor și consonantismul limbii române*, în *FD*, III (1961), p. 15 se îndoiesc de caracterul monofonematic al africatelor în limba română.

³ Cf. N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 226.

complete. Lucrînd cu dicționare¹ am luat în considerare doar cuvînte-titluri. Analizînd deci forma absolută a cuvîntelor (în poziție absolută, precedate și urmate de pauză) nu am ținut cont de fenomenul *sandhi* (care este un fenomen de interacțiune între fonemele inițiale și cele finale ale cuvîntelor precedente în curentul vorbirii)².

Îmbinările de foneme caracteristice tipului de structură arătat mai sus trebuie analizate pe de o parte în funcție de poziția lor în cadrul unităților (inițială, medială, finală) și pe de altă parte din punct de vedere al formelor de bază ale îmbinărilor (îmbinări de vocale, de consoane, de vocale+consoane).

Din cele arătate reiese că prin „inițial” nu înțelegem începutul exprimării³, ci începutul cuvîntului așa cum apare în dicționar. Prin poziție finală înțelegem sfîrșitul cuvîntului. Trebuie menționat că pentru verbe nu am luat forma-tip, de infinitiv, ci în limba germană forma pers. a 3-a singular indicativ prezent, iar în limba română pers. 1 singular indicativ prezent. Ne-am putut permite acest lucru datorită faptului că desinențele și afixele nu conțin grupuri necunoscute în cuvînte-titlu.

R. Jakobson subliniază ideea justă că structura fonematică a morfemelor enclitice depinde de funcția ei gramaticală. Sistemul fonologic al unei limbi se integrează în mod adecvat în sistemul gramatical al acesteia, permițînd uzul unor forme cît mai simple, fără excepții de la regulile gramaticale. Opozițiile fonologice larg folosite în flexiune și derivație sînt mult mai caracteristice pentru sistemul fonologic al limbii decît opozițiile stabilite pe baza unei perechi minime de cuvînte. De aceea pentru stabilirea statutului fonologic al unui segment dintr-o combinație de foneme trebuie îmbinată analiza fonologică distribuțională cu cea morfologică⁴.

¹ *Dicționarul limbii române moderne*, Ed. Acad. R.P.R., 1958; *Der Große Duden*, ediția a 15-a, Leipzig, 1959; Th. Siebs, *Deutsche Hochsprache*, ediția a 17-a, Berlin, 1958; *Dicționar invers*, București, Ed. Acad. RPR, 1957.

² Cf. E. Petrovici, *Forme absolute și forme conjuncte (în sandhi) ale cuvîntelor în grația obișnuită și în transcrierea fonetică*, în FD, III (1961), p. 57; Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, ediția a III-a, București, 1963, p. 66.

³ Vezi J. Greenberg, *op. cit.*, p. 44.

⁴ Vezi definirea morfonologiei și a morfemului la E. Petrovici, *Analiza fonologică și morfonologică în legătură cu statul fonologic al africatelor dentale aromâne*, în *Cercetări de lingvistică*, VIII (1963), 1, p. 37—45; A. Isačenko, *Der phonologische Status des velaren Nasals im Deutschen*, în Z.f.Ph.S.K., 1963, 1—3, p. 77—84.

Necesitatea de a exclude din cercetările noastre îmbinările mediale a fost impusă în primul rând de considerente de ordin practic, dat fiind faptul că prin compunere, folosită atât de des în limba germană, numărul îmbinărilor de foneme din interiorul cuvintelor atinge un procent extrem de ridicat și o clasificare a lor pare aproape imposibilă. Mai intervin considerente importante de ordin teoretic. În primul rând trebuie făcută o deosebire netă între îmbinările din interiorul cuvintelor polisilabice (de tipul germ. *wirken*, *Engel* ; rom. *vrajbă*, *chihlimbar*) — terenul cel mai sigur de cercetare al îmbinărilor mediale — și joncțiunea internă, îmbinările de foneme obținute prin alăturarea a două morfeme, de ex. germ. *Fuchsschwanz*, *Axtstiel*, rom. *îtovărășire*. Ultimul tip, de regulă poate fi prevăzut după îmbinările inițiale și finale. Dacă în cadrul acestuia din urmă s-ar deosebi îmbinarea din interiorul morfemului de îmbinarea de la limita de morfeme (ex. *morgen*, *Hindernis*) am putea da descrieri distribuționale mult mai precise.

Căutînd să stabilim în ultimă instanță tipurile de structură a cuvintelor radicale monosilabice, în această lucrare nu vom ține cont de îmbinările mediale.

Un studiu ca cel intenționat de noi presupune existența unui inventar al fonemelor limbii date și în această privință am întîmpinat unele dificultăți, deoarece există și astăzi concepții opuse asupra inventarului fonemelor limbii române. Referitor la limba germană a rămas în discuție doar problema caracterului mono- sau bifonematic al africatelor (pentru care vezi p. 225 a lucrării) și aceea lui [ç] și [x] (variante sau foneme) și a lui [ɣ] (foneme, îmbinări de sunete sau variante), [j] (după O. v. Essen, aceasta e varianta lui [i]).

În ceea ce privește limba germană am luat în considerare în studiul de față

22 foneme-consoane : ¹

Oclusive b p d t g k

Fricative f v s z h j ʃ ch (acesta cu variantele ç x)

Sonante nasale m n ŋ

lichide l r

Africate pf ts tʃ

¹ După J. Erben, *Abriß der deutschen Grammatik*, ed. a II-a, Berlin, 1959, p. 2 și urm. (cf. O. v. Essen, *op. cit.*, p. 143) *ch*, *sch*, *ng* au fost mai înainte îmbinări de consoane, după cum reiese din cantitatea vocalelor care preced aceste sunete.

și 18 foneme-vocale :

a a : e : e : e : I i : ɔ o : U u : oeø : y y :
(deci 7 arhifoneme : A E I O U Ö Ü)

inclusiv diftongii :

ae ao ɔø

Referitor la limba română în lucrarea de față adoptăm sistemul fonologic elaborat de A. I. Graur și A. I. Rosetti¹ (cu unele mici modificări).

Avem în vedere deci :

22 foneme-consoane (16 perechi au variante palatalizate în poziție finală², iar consoanele k, g, tʃ, dʒ sînt prin natura lor palatale în toate pozițiile).

Oclusive p p, b b, t t, d d, g g, k k, ʷ

Fricative f f, v v, ʃ ʃ, z z, ʒ ʒ, h h, s y

Sonante nasale m m, n n,

laterale l l, r r,

Africate ts tʃ dʒ

și 7 vocale simple și 2 diftongi :

a e i o u ă î

oa ea

Am omis din tabloul dat de autorii citați pe [dz], acesta apărînd ca și [ɲ] doar dialectal. Totodată, cum se observă, am adoptat sistemul de transcriere al Asociației fonetice internaționale (API), publicat de D. Jones, în *Lautzeichen und ihre Anwendung in verschiedenen Sprachgebieten*, Berlin, 1928, p. 18—27, păstrînd doar semnele : [ă], [î] ca și [ʷ] (pentru u consonantic) [y] (pentru i consonantic). Ultimul semn, care în sistemul API apare pentru transcrierea lui ü scurt, l-am utilizat și pentru fonemul indicat mai sus, deoarece îl întîlnim în toate studiile românești de specialitate, începînd cu lucrarea menționată a profesorilor Rosetti și Graur.

Metodica cercetării îmbinărilor de foneme se poate deduce din răspunsul la următoarele întrebări :³

1. Care foneme pot fi îmbinate în poziția dată și care se exclud ?
2. În care ordine trebuie să se succedă fonemele ?

¹ Al. Graur și Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 40—45.

² În exprimarea prof. A. Rosetti „muate”. Vezi referiri la problema corelației de timbru în limba română în lucrările din *Recherches*.

³ Cf. N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 227.

3. Care este numărul fonemelor care poate să apară într-o secvență dată din poziția respectivă ?

Ar mai fi de precizat un singur punct important, și anume acela că pornind de la ideea justă după care „cuvintele citate ca exemplu pentru o opoziție fonologică trebuie să aparțină aceleiași epoci, aceleiași dialect și să fie utilizate de aceeași categorie socială”¹, am omis din cercetarea noastră cuvintele dialectale, arhaisme, elementele de jargon și în general cuvintele străine neasimilate încă în limbă. Cît despre interjecții, onomatopee, strigăte și cuvinte cu nuanțe expresive se știe că acestea nu se integrează în sistemul morfologic și fonologic al limbii².

Dificultăți deosebite apar în legătură cu interpretarea unor îmbinări de fenomene ca acelea din cuvinte străine, despre care nu se poate afirma cu toată certitudinea dacă sînt complet asimilate sau își păstrează încă particularitățile caracteristice limbii din care au fost împrumutate. A susține că astfel de foneme sau îmbinări de foneme sînt specifice limbii studiate, chiar dacă apar numai izolate, și că se integrează în codul limbii respective ar însemna să comitem o eroare de metodă.



1. În ceea ce privește posibilitățile de îmbinare ale vocalelor în aceeași silabă, în limba germană ele se reduc la cei trei diftongi, pe care noi i-am considerat însă ca fiind monofonematici. În afară de [y], care apare doar în cuvîntul *üppig*, toate vocalele pot apărea la inițială de cuvînt (subliniez : mă refer la cuvinte rădăcină).

Cuvintele pot începe cu o consoană sau cu o îmbinare de 2 sau 3 consoane (numărul maxim). Toate unitățile consonantice sînt ocurente în poziție inițială în afară de : [ch], [ɣ], [s], [tʃ]. [ch] apare doar în unele cuvinte de origine străină. [s], care în germana medie de sus era încă posibil în poziție inițială, azi nu mai poate apărea. Fonemul [tʃ] apare doar în cuvinte străine (*Cello*, *Tschako*).

¹ Cf. Al. Graur și Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 5—29.

² Vezi N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 230 ; Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, 1963, p. 92 ; J. Greenberg, *op. cit.*, p. 44. De acest principiu n-au ținut cont : E. Vasiliu, *Grupuri fonematice la jonctura prefixelor în limba română*, în SCL, XI (1960), 4, p. 865—870 ; id., *Observații asupra structurii silabei în limba română*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, 1958, p. 877—879 ; Al. Roceric-Alexandrescu, *Statistical Observations on the Roumanian, Asymetric Consonantel Groups*, în *Revue roumaine de Linguistique*, IX (1964), 3, p. 261—267 ; id., *Cîteva observații asupra semnalelor demarcatice în limba română*, în FD, IV (1962), p. 61—70.

Structura silabei în această poziție poate fi :

CV¹

CD

Grupurile consonantice formate din 2 membri, ocurente în poziție inițială sînt :

	b	p	d	t	g	k	l	m	n	r	ɾ	f	v	s	z	h	ch	j	ʃ	pf	ts	tʃ
b							bl			br												
p			(pt)				pl	(pn)	pr				(ps)									
d									dr			dv*						(dj)				
t							(tm)		tr			(tv)						(tj)				
g							gl	gn*	gr													
k			(kt)				kl	kn	kr				kv (ks)									
l																						
m								(mn)														
n																						
r																						
ɾ																						
f			(ft)				fl			fr								(fj)				
v									vr*													
s	(sp)		(st)**		(sk)	(sl)	(sm)	(sn)					(sv)							(sts)		
z																						
h							hm **															
ch																						
j																						
ʃ	ʃp		ʃt			ʃl	ʃm	ʃn	ʃr			ʃv										
pf							pfl		pfr													
ts								tsn *				tsv										
tʃ																						

Posibilitățile de îmbinare sînt reprezentate la punctul de intersecție al unui rînd (orizontal) cu o coloană (vertical), fiind evident faptul că o consoană care figurează în capătul rîndului poate fi urmată de consoana aflată în capul coloanei intersectate.

Pentru a fi totuși complet, în acest tabel (subliniem aceasta aici, deoarece nu vom mai reveni asupra lor și nu le vom lua în considerare atunci cînd vom trage concluzii asupra sistemului fonemelor inițiale

¹ C=consoană, V=vocală, D=diftong, #=semnul pauzei.

ale limbii germane) am indicat, între paranteze și acele îmbinări care nu apar decât în cuvinte străine. Cu două stelute apar îmbinările întâlnite doar în interjecții ca [hm], [st̥]. Foneme străine ca [ʒ], [dʒ], [ñ] n-au fost luate în considerare¹. Îmbinările prevăzute cu o stelută ridică diferite probleme: [gn] apare doar în: *Gnade*, *Gneis*, și în unele cuvinte străine; [dv] se întâlnește numai în limba marinarilor, ex. *Dweil*, *dwards*; [vr] apare în cuvinte la origine din germana de jos (niederdeutsch): *Wrack*, *wringen*; [tsn] se întâlnește doar în cuvântul din Elveția: *Znüni*.

În lista care urmează indicăm grupurile înregistrate la inițială de cuvânt grupându-le astfel, încât să reieșe cât mai clar distribuția fonemelor ocurente; în transcrierea fonematică dăm exemple de formații, în care apare grupul respectiv.

p t k b d g f ʃ pf + r

(pr) : <i>Pracht</i> [praxt]	(gr) : <i>groß</i> [gro:s]
(tr) : <i>Trieb</i> [tri:p]	(fr) : <i>frei</i> [frae]
(kr) : <i>Kreis</i> [krae]	(ʃr) : <i>Schrift</i> [ʃrift]
(br) : <i>Brief</i> [bri:f]	(pfr) : <i>Pfriem</i> [pfri:m]
(dr) : <i>drei</i> [drae]	

p k b g f ʃ pf + l

(pl) : <i>Plan</i> [pla:n]	(fl) : <i>flau</i> [flao]
(kl) : <i>klein</i> [klaen]	(ʃl) : <i>schlau</i> [ʃlao]
(bl) : <i>blind</i> [blint]	(pfl) : <i>Pflicht</i> [pfliçt]
(gl) : <i>gleich</i> [glaeç]	

k g ʃ + n

(kn) : <i>Knie</i> [kni:]	(ʃn) : <i>schnell</i> [ʃnel]
(gn) : <i>Gnom</i> [gno:m]	

ʃ + m

(ʃm) : <i>schmal</i> [ʃma:l]

k ʃ ts + v

(kv) : <i>Qual</i> [kva:l]	(tsv) : <i>Zwirn</i> [tsvIr̩n]
(ʃv) : <i>Schwund</i> [ʃvUnt]	

¹ B. Colbert, *op. cit.*, p. 65 consideră și pe (ʒ) ca fiind un fonem al limbii germane.

ʃ + p

(ʃp) : spät [ʃpɛ:t]

ʃ + t

(ʃt) : Stein [ʃtaen]

Din materialul prezentat se pot trage o serie de concluzii referitoare la îmbinările de consoane în poziție inițială. După Trubetzkoy¹ trebuie formulate mai ales acele reguli care conțin restricții (*Einschränkungsregeln*) referitoare la îmbinări posibile în limbă și anume :

- a) restricții de participare la o îmbinare ;
- b) restricții în ordinea fonemelor ocurente ;
- c) restricții referitoare la numărul consoanelor ocurente.

a) 1. Dintre cele 18 consoane care pot fi întâlnite în poziție inițială, fonemele (j), (h), (z) nu apar în combinații, ci numai izolat, urmate direct de o vocală sau de un diftong ; (h) poate fi urmat de oricare vocală ; (j), corespondentul sonor al lui (ç), apare doar înainte de vocale, fiind astfel interpretat ca o variantă a lui (i), care nu apare în această poziție.

2. Oclusivele se exclud. Nu întâlnim îmbinări de tipul : gd, kt, pt, gt, kd (cunoscute însă în alte limbi : cf. *ktenoid*, *Pteropode*, *Gdansk*).

3. Fricativele nu pot fi îmbinate între ele. Întâlnim doar grupul (ʃv).

4. Sonantele nu pot fi îmbinate între ele (în germană nu întâlnim : mn, mr, nr, lr) și după ele trebuie să urmeze imediat o vocală.

5. Nu se întâlnesc îmbinări de oclusive cu africcate.

6. Fricativele nu pot fi ocurente cu (b), (d), (g), (pf).

7. (t), (d), (ts) nu se îmbină niciodată cu (l).

8. (f) nu este ocurent cu oclusive, africcate — și dintre sonante, doar cu (r) și (l).

9. (ts) nu se îmbină cu (l), (r), (m), (n), (i), (ʃ).

10. (n) se îmbină doar cu (ʃ), (g), (k).

11. (m) nu se întâlnește decât în îmbinarea (ʃm).

b) 1. Sonantele (r), (l), (m), (n), (v), nu pot sta decât pe ultimul loc. Consoana care stă pe locul întâi o vom numi consoană inițială absolută (*führender Anlautkonsonant*)². Termenul de *Begleitkonsonant* e folosit pentru consoana a doua sau a treia. J. D. O'Connor și J. L. M.

¹ N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 227.

² Cf. S. Ellenberg, *Zur Lautstruktur des Wortes*, în *Z.f.Ph.S.K.*, 1964, 1, p. 21.

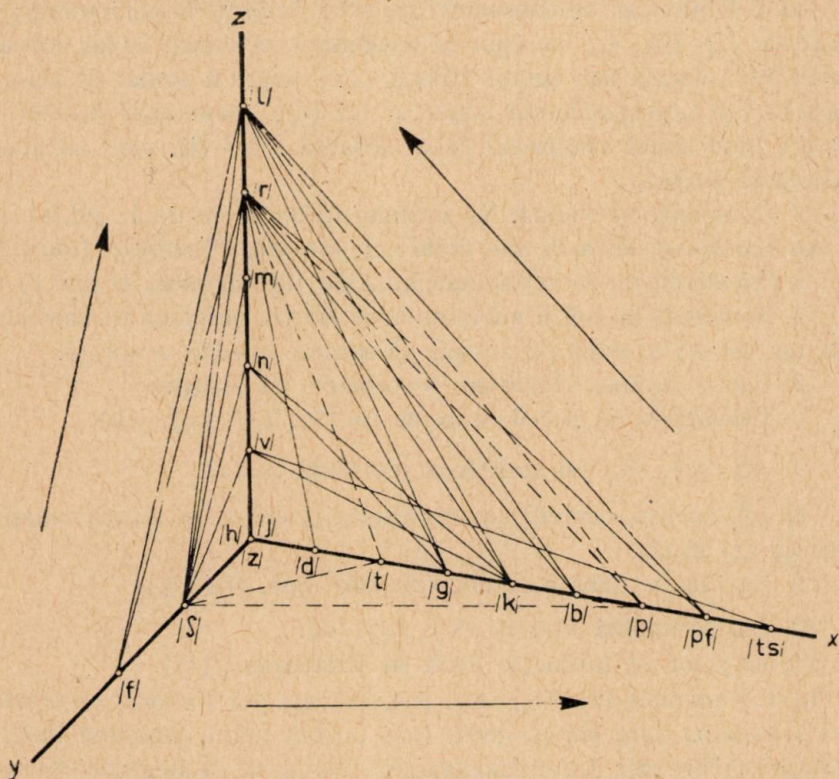
Trim¹ folosesc o altă terminologie și anume „normal-initial” și „post-initial” referindu-se la locul ocupat de consoană după pauză.

2. Fricativa (v) nu poate ocupa decât locul al doilea.

3. Fricativele (f), (s) pot fi doar consoane inițiale absolute.

4. Cu excepția lui (t) și al lui (p) care pot apărea și pe locul al doilea în (st) și (sp) oclusivele ocupă locul întâi.

Aceste legi specifice limbii germane ies foarte bine în evidență dacă, urmînd propunerea lui Ellenberg² de a reprezenta fonemele pe cele trei axe $x-y-z$ ale unui sistem de coordonate, examinăm posibilitățile de îmbinare ale consoanelor. Pe axa x trecem oclusivele și africatele, pe axa y fricativele, iar pe axa z sonantele (v este așezat aici căci reprezintă aceleași particularități de combinare). Fonemele (j), (h) și (z) sînt trecute în origine, deoarece se întîlnesc doar izolate.



¹ J. D. O'Connor și J. L. M. Trim, *Vowel, Consonant and Syllable — a phonological Definition*, în *Word*, IX, nr. 2, 1953, p. 116, apud M. Caragiu-Marioțeanu, *Structure de la syllabe en aroumain*, în *Revue roumaine de Linguistique*, IX (1964), 3, p. 272.

² S. Ellenberg, *op. cit.*, p. 22.

Din această schemă ne dăm seama îndată care consoane se întâlnesc în cele mai multe îmbinări și care se întâlnesc doar într-o singură îmbinare. Să le enumerăm în ordine descrescândă :

r — în 9 îmbinări	n, g, v — în 3 îmbinări
l — în 7 îmbinări	pf, b, f, t — în 2 îmbinări
ſ — în 6 îmbinări	ts, m, d — într-o singură îmbinare
k, p — în 4 îmbinări	

Primul lucru care trebuie remarcat este acela că îmbinările pot fi pornite doar de pe axele $x-y$ (liniile de bază) și anume : $x-z$, $y-x$, $y-z$. Legătura $y-x$ este punctul de plecare pentru îmbinările de trei consoane (număr maxim de îmbinări pentru limba germană). Aceste legături sînt ireversibile (îmbinările $z-y$ sau $z-x$, de exemplu, nu dau îmbinări întîlnite în limba germană în poziție inițială).

Deci structura silabei cu două consoane inițiale ocurente în germană este : #CCV #CCD

c) Îmbinările de trei consoane ocurente în poziție inițială sînt : (ſpl), (ſpr) și (ſtr).

Exemple : (ſpl) : *Spließ* [ſpli:s]
 (ſpr) : *Spreu* [ſprɔø]
 (ſtr) : *Strumpf* [ſtrʊmpf]

Aceste consoane sînt distribuite în felul următor : pe primul loc stau fricativele, urmează apoi oclusivele, iar pe ultimul loc stau sonantele urmate de vocale sau diftongi.

Aceste trei succesiuni cu trei membri confirmă principiul descompunerii (engl. *resolvability*) propus de Hjelmslev¹. Esența acestui principiu constă în aceea că îmbinări de consoane de întindere mare în general cuprind în ele o secvență mai scurtă, existentă de asemenea în limbă. (ſpl) de exemplu se poate descompune în (ſp) și în (pl). Preferința acordată secvențelor de întindere mică concordă întru totul cu tendința diacronică spre simplificarea îmbinărilor din unele limbi, deoarece simplificarea micșorează automat (în mod absolut și relativ) numărul de secvențe a căror extensiune se poate reduce și mărește numărul de secvențe cu o întindere mică.

Structura silabei a îmbinărilor inițiale cu 3 consoane poate fi deci :

#CCC #CCCD

Nu am înregistrat îmbinări de 4 consoane în poziție inițială.

★

¹ Cf. J. Greenberg, *op. cit.*, p. 41.

2. Posibilitățile de îmbinare a fonemelor limbii române le vom studia în mod analog.

În ceea ce privește îmbinarea vocalelor ea se reduce la cei doi diftongi ¹ (considerați monofonematici) deoarece nu luăm în considerare alăturarea vocalelor în hiat. Nu putem să ne folosim deci de cercetările întreprinse de E. Vasiliu ².

Facem prin urmare distincție între diftongii propriu-ziși și îmbinările formate din vocale+consoanele (y) sau (ω), de exemplu :

(ay) : ai	(uω) : nu apare în poziție inițială
(oy) : oi	(ăy) : idem
(uy) : uimi	(ăω) : idem
(aω) : au	(îω) : idem
(oω) : ou	(îy) : ii

și consoanele (y) sau (ω) + vocale ³

(ya) : iad
(ye) : ied
(yi) : nu apare în poziție inițială
(yo) : iobag
(yu) : iubi
(ωa) : nu apare în poziție inițială
(ωă) : idem
(ωo) : iubi

În legătură cu așa-numiții triftongi ⁴ constatăm următoarele :

(eaω) : nu apare în poziție inițială
(yay) : idem
(yew) : idem
(yoa) : idem
(yāω) : iau
(yey) :iei
(eoa) : nu apare în poziție inițială

¹ Vezi mai sus, p. 225.

² Vezi lucrarea *Sistemul vocalic al limbii române*, în SCL, XII (1961), 1, p. 15—25, a lui E. Vasiliu, unde se studiază posibilitățile combinatorii ale vocalelor luându-se în considerație semivocalele *e, o, y, ω* (ca alofoni ale vocalelor) cu condiția admiterii unei joncturi silabice.

³ Vezi Al. Graur și Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 43, unde sînt considerați ca diftongi. Pe (eo) l-am omis din cercetare, deoarece e format din *e* semnivocalic + *o*, dar nu are caracter monofonemic.

⁴ Id., *ibid.*, p. 46.

Trebuie să amintim aici că grupurile notate ortografic *eu, ei* le-am apreciat ca (yew), (yey).

Toate vocalele în afară de *ă*¹ pot fi întâlnite în poziție inițială. A. Avram propune într-un studiu consacrat interpretării fonologice al lui *î* inițial² o reexaminare a statutului vocalelor limbii române, deoarece autorul consideră vocala *î* în succesiunea (i) + consoană nazală doar ca un element de sprijin pur fonetic, apreciind întreaga succesiune ca o singură unitate fonologică. Cuvinte ca *întreb, împărți* sînt formate deci din nazale silabice și consoane : -ntreb, -mpărți. Cercetările și concluziile par convingătoare, dar nu ne vom folosi de ele în stabilirea ocurenței consoanelor inițiale.

Fonemul-consoană (ω) nu poate apărea în poziție inițială absolută (ci doar ca al doilea element într-o succesiune de consoane). Prin urmare cuvintele românești pot începe cu următoarele consoane : b, d, f, g, g., dʒ, k, k., tʃ, h, ʒ, l, m, n, p, r, s, ʃ, t, ts, v, z, y.

Structura silabei în această poziție poate fi :

#CV¹

#CD

Grupurile consonantice ocurente formate din 2 membri în poziție inițială³

	b	d	f	g	g.	h	k	k.	l	m	n	p	r	s	t	v	ω	y	tʃ
b		bd*							bl				br					by	
d									fl				dr			dv*		dy	
f									fl				fr	fs*	(ft)*			fy	
g									gl	(gn)			gr			gv*	gω		
h			hf*						hl				hr			hv*			
k			kf*						kl	(kn)			kr	(ks)	(kt)	(kv)	kω		
ʒ		ʒd			ʒg,				ʒl	ʒn									
m									ml	(mn)			mr					my	
p			(pf)**			ph**			pl	(pn)			pr	(ps)	(pt)**		pω**	py	
s			sf			sh*	sk	sk,	sl	sm	sn	sp			st	sv*			stʃ
ʃ							ʃk	ʃk,	ʃl	(ʃm)	(ʃn)	ʃp	(ʃr)		ʃt	(ʃv)			
t																tv*			
v									vl										
z	zb	zd**			zg				zl	zm						zv		vy	
g,																			
k,																			
ts																			
tʃ																			tʃy**
dʒ																			

*=arhaisme ; **=interjecții, onomatopee ; ()=cuvinte străine sau neologisme

¹ Doar în pronunția neîngrijită se folosesc forme ca : *ăla, ăsta, ăstalt* ș.a.m.d.

² Cf. A. Avram, *Interpretarea fonologică a lui î inițial în limba română*, FD, IV (1962), p. 8—23.

³ Compară imbinările date de prof. Al. Graur și Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 52.

Fonemele străine ($\tilde{n}$) sau cunoscute doar în dialecte (dz) n-au fost luate în considerare.

Trebuie să ne oprim puțin asupra îmbinărilor fără randament fonologic (notate în tabloul nostru cu steluțe), deoarece ele nu fac parte propriu-zis din sistemul îmbinărilor inițiale ale limbii române. Le-am semnalat totuși pentru că se întâlnesc în dicționare. Îmbinările : bd, zd ; dv, gv, hv, sv, tv ; fs ; ft ; hf, kf ; sh se întâlnesc doar în limba veche. Interesant de reținut e faptul că dintre îmbinările în care a doua consoană este (v) doar îmbinarea (zv) este frecventă în limba actuală.

În puține cuvinte străine, uneori chiar într-un singur cuvânt (omîtînd termenii care fac parte din aceeași familie de cuvinte) se întâlnesc următoarele îmbinări : (gn): *gnomic*, (ft): *ftizie*, (kn): *cneaz*, (ks): *xilograf*, (kt): *ctitor*, (kv): *cvartal*, (pf): *pfund*, (mn): *mnemotehnic*, (pn): *pneumatic*, (ps): *pseudonim*, (pt): *pterodactil*, ($\S$ m): *șmecher*, ($\S$ n): *șnițel*, ($\S$ v): *șvălesc*, ($\S$ r): *șrot*.

Îmbinări întâlnite în interjecții sau onomatopee : (pf): *pfui !*, (ph): *phii !*, (zd): *zdup !*, (pt): *ptiu !*, (pω): *puah !*, (tsy): *țiu !*.

În lista care urmează indicăm grupurile întâlnite la inițială de cuvînt :

b, d, f, m, p, v + y

(by) : <i>biet</i> [byet]	(dy) : <i>diavol</i> [dyavol]
(fy) : <i>fierbe</i> [fyerbe]	(py) : <i>piață</i> [pyatsă]
(my) : <i>mia</i> [mya]	(vy) : <i>viață</i> [vyatsă]

b, f, g, h, k, m, p, s, $\S$, v, z + l

(bl) : <i>blind</i>	(fl) : <i>fluture</i>
(gl) : <i>glas</i>	(hl) : <i>hlamidă</i>
(kl) : <i>clipă</i>	(pl) : <i>plămîni</i>
(ml) : <i>mlădios</i>	($\S$ l) : <i>șleau</i> [$\S$ leaw]
(sl) : <i>slugă</i>	(zl) : <i>zloată</i>
(vl) : <i>vlăstar</i>	

b, d, f, g, h, k, m, p, t, v + r

(br) : <i>brîu</i> [brîw]	(dr) : <i>drum</i>
(fr) : <i>frate</i>	(gr) : <i>grajd</i> [graʒd]
(hr) : <i>hrean</i>	(kr) : <i>creangă</i>
(mr) : <i>mreață</i> [mreaʒă]	(pr) : <i>prund</i>
(vr) : <i>vrabie</i> [vrabiye]	(tr) : <i>trunchi</i> [trunk,]

g, k + ω

(gω) : *cuantă* [kωantă] (kω) : *guașă* [gwaʃă]

s, z + m

(sm) : *smerit* (zm) : *zmeu* [zmew]

ʒ, s + n

(ʒn) : *jnepi* [ʒnep,y] (sn) : *snop*

s, ʃ + p

(sp) : *spin* (ʃp) : *șperț* [ʃperts]

s, ʃ + k

(sk) : *scaun* [skaun] (ʃk) : *școală* [ʃkoală]

s + f

(sf) : *sfoară*

s, ʃ + k,

(sk,) : *schiaun* [sk,yaun] (ʃk,) : *șchiop* [ʃk,yop]

z + g

(zg) : *zgîrcit* [zgîrtʃit]

z + b

(zb) : *zbor*

ʒ + g

(ʒg,) : *jgheab* [ʒg,eab]

ʒ + d

(ʒd) : *jder* [ʒder]

ʃ, s + t

(st) : *șteă* (ʃt) : *știrb* [ʃtirb]

z + v

(zv) : *zvon*

s + tʃ

(stʃ) : *scenă* [stʃenă]

Toate combinațiile de mai sus conțin o consoană menționată printre cele ocurente în poziție inițială ; b, d, f, g, h, k, **ʒ**, m, p, s, t, **ʃ**, v, z, în poziție inițială absolută, iar l, r, m, n ; y, ω ; f, v ; t**ʃ** ; p, t, k, k, , d, b, g, g, , pe locul al doilea. Fonemele ts, d**ʒ** nu apar în combinații, ci numai izolat.

Distribuția consoanelor care ocupă locul al doilea reiese foarte clar în urma grupării de mai sus a secvențelor inițiale, din care am dat deja exemple.

Putem astfel trage următoarele concluzii :

a) 1. Oclusivele se exclud : nu întâlnim exemple de tipul : gd, kt, pt, întâlnim însă îmbinări cu (ω) : (gω), (kω).

2. Fricative ocurente între ele întâlnim doar în grupurile (zv), (sf) pe lângă multe exemple cu (y) : (fy), (by) (vy).

3. Întilnim apoi chiar sonante ocurente între ele : ml, mr.

4. Consoanele : g, h, k, s, t, ts, ω, t**ʃ**, **ʒ**, **ʃ**, z, g, , k, , d**ʒ** nu pot fi urmate de (y). După n, l, r, apare accidental.

5. Următoarele consoane nu pot fi ocurente cu (ω) : b d, f, h, **ʒ**, m, p, s, **ʃ**, t, v, z, g, , k, , ts, t**ʃ**, d**ʒ**.

Cele mai frecvente tipuri de îmbinare sînt secvențele de fricative plus sonante ; oclusive+sonante ; fricative+occlusive.

b) Referitor la restricții în ordinea fonemelor, trebuie arătat că : b, d, f, g, k, m, p, t, v, apar atît pe locul întîi cît și pe locul al doilea. Fonemele h, **ʒ**, s, **ʃ**, z nu pot sta decît în poziție inițială absolută, iar : g, , k, , ts, d**ʒ**, t**ʃ**, n, y, l, r, ω nu pot fi întîlnite în această poziție.

Structura silabei cu două consoane la inițială de cuvînt este deci următoarea :

CCV

CCD

c) O parte din grupurile de 3 foneme ocurente în poziție inițială sînt : (skr), (skl), (sfr), (spl), (spr), (str), (**ʃ** mr), (smr)¹, (**ʃ**kr)², (zbr), (zdr), (zgl), (zgr). Observăm că numai (s) și (z) iar în 2 exemple (**ʃ**) — deci avem de-a face exclusiv cu fricative — pot apărea pe primul loc. Pe locul al treilea, deci imediat înaintea vocalei stă totdeauna (r). Între ele întâlnim de obicei oclusivele (excepție fac (m) și (f)). Exemple :

(skr) : *scrin*

(spr) : *sprijin*

(sfr) : *sfredel*

(skl) : *sclipi*

¹ Apare doar în cuvîntul *smredui* și derivatele lui.

² (**ʃ**kr) apare doar ca variantă a lui (skr). (sfl) nu este înregistrat în DLRM.

(spl)	: <i>splai</i>	(zbr)	: <i>zbrancă</i>
(str)	: <i>străin</i>	(ʃtr)	: <i>ștregar</i>
(smr)	: <i>smredui</i>	(zdr)	: <i>zdravăn</i>
(zgl)	: <i>zglobiu</i>	(zgr)	: <i>zgribuli</i>

Conform principiului enunțat de L. Hjelmslev, aceste succesiuni se pot descompune, de exemplu : (skr) → sk + kr

(zbr) → zb + br ș.a.m.d.

Un alt tip de îmbinări de 3 consoane este acela în care a treia consoană din grup este (y) sau (ω)¹. Prima parte a secvenței se poate întâlni printre îmbinări de 2 consoane, a doua parte însă nu satisface totdeauna această cerință (de exemplu : (ty) nu poate fi întâlnit ca o secvență de sine stătătoare²). Grupurile de 3 consoane sînt următoarele³:

(smy)	: <i>smiorcăi</i>	(ʃty)	: <i>știulete, știucă</i>
-------	-------------------	-------	---------------------------

Pe locul al doilea întâlnim o sonantă (cu excepția lui *t* din (ʃty)). Trebuie subliniat însă că și în română îmbinările de consoane sînt ireversabile ca și în limba germană (spre deosebire de limba rusă).

Structura silabei poate fi deci :

CCCV

CCCD

N-am înregistrat îmbinări de 4 consoane în poziție inițială⁴.

Reprezentarea îmbinărilor din limba română în sistemul coordonatelor este mai complicată, datorită numărului mai mare al îmbinărilor, mai ales al acelor din 3 consoane, și de asemenea incompletă, deoarece nu pot fi trecute îmbinări ca : ml, mr, my, situate pe aceeași axă. De aceea am renunțat să prezentăm îmbinările acestea în sistemul coordonatelor.

¹ (flω) apare doar în neologismul *fluor*.

² J. Greenberg, *op. cit.*, p. 46, formulează o regulă care se referă la această stare de fapte : „În fiecare sistem final sau inițial, independent de extensiunea acestuia, numărul de secvențe ce pot fi descompuse complet este mai mare decât numărul secvențelor care nu pot fi descompuse complet“.

³ Cf. însă E. Vasiliu, *Observații asupra structurii silabei în limba română*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, 1958, tabela de la p. 280, unde se găsesc mult mai multe astfel de îmbinări.

⁴ Vezi id., unde se întâlnesc (skly) și (zdry).

Frecvența cu care apare un fonem în îmbinările menționate este următoarea :

Rang	Fonemul	Frecvența	Frecv. în îmbinări de 2 consoane	Frecv. în îmbinări de 3 consoane
1	r	18	10	8
2	s	17	9	8
3	l	15	12	3
4	z	9	5	4
5	y	8	6	2
6	k	7	5	2
7	ʃ	7	5	2
8	p	7	5	2
9	m	7	5	2
10	g	7	5	2
11	t	6	3	3
12	b	5	4	1
13	f	5	4	1
14	ʒ	4	4	—
15	v	4	4	—
16	d	4	3	1
17	œ	2	2	—
18	k,	2	2	—
19	n	2	2	—
20	h	2	2	—
21	g,	1	1	—
22	tʃ	1	1	—
23	ts	1	1	—

Fonemele mai frecvent întâlnite în îmbinările inițiale din limba română sînt deci : r, s, l, y, z, iar cele mai puțin frecvente sînt : h, tʃ, g, , ts.

Este util a deosebi îmbinările inițiale de cele finale ca sisteme parțiale, deoarece fiecare dintre acestea au proprietăți bine definite, deși trebuie să admitem și anumite legături între ele. Evident că o limbă nu valorifică toate îmbinările posibile. Posibilitățile existenței unor îmbinări teoretic admisibile scad sau rămîn aceleași la mărirea extensiunii secvențelor¹. Vrem să demonstrăm acest lucru pe baza îmbinărilor inițiale din limbile germană și română. În limba germană numărul fonemelor-consoane este de 22, dintre care în poziție inițială întâlnim 18. Numărul îmbinărilor de 2 consoane teoretic posibile în poziție inițială în limba germană (excluzînd posibilitatea apariției unor geminate) se exprimă în felul următor : $N = n(n-1) = 18 \times 17 = 306$, dintre care în mod real se întîlnesc numai 25. Numărul de combinații

¹ Cf. J. Greenberg, *op. cit.*, p. 45.

de 3 consoane posibile poate fi exprimat prin : $18 \times 17^2 = 5\,202$, dar dintre acestea limba folosește în mod real doar 3. De aici :

$$\frac{18}{22} (L=1) > \frac{25}{306} (L=2) > \frac{3}{5\,202} (L=3) > 0 (L=4) > 0 (L=5).$$

Numărul fonemelor-consoane în limba română este de 22, dintre care în poziție inițială apar tot 22. Dintre 462 combinații de 2 consoane posibile, în limba română apar 49, iar dintre cele 9 702 de combinații posibile, limba folosește doar 16. De aici :

$$\frac{22}{22} (L=1) > \frac{49}{462} (L=2) > \frac{16}{9\,702} (L=3) > 0 (L=4) > 0 (L=5).$$

Trebuie menționat faptul că numărul de consoane întrebuințate izolat este mai mic decât numărul de combinații de 2 consoane.

Comparînd imbinările de 2 consoane din limba germană cu cele din limba română constatăm că următoarele 15 grupuri se pot întîlni în ambele limbi :

br, bl, dr, sl, fr, gl, gr, kl, kr, pl, pr, **sp**, **sl**, **st**, tr.

Acestea sînt deci de tipul :

oclusive + sonante (l, r)

fricative + sonante (l, r)

Doar (**st**) și (**sp**) lipsesc din cadrul acestor tipuri. Imbinările întîlnite numai în limba germană sînt : kn, kv, **sm**, **sn**, **sr**, **sv**, pfl, pfr, tsv. Dintre imbinările întîlnite doar în limba română deosebim : hl, , hr, **gd**, **gg**, **gl**, **gn**, ml, mr, sf, sk, sk, , sl, sm, sn, sp, st, st **s**, **sk**, **sk**, v vr, zb, zg, zl, zm, zv și acelea în combinație cu (y) sau (ω) : gω, kω : by, dy, fy, my, py, vy.

Intr-un studiu viitor vom prezenta imbinările fonemelor din cele două limbi și în poziție finală, încercînd în concluzie să stabilim pe baza structurii tuturor secvențelor de foneme în diverse poziții tipul de structură a cuvintelor radicale monosilabice în cele două limbi.

К ВОПРОСУ О СОЧЕТАЕМОСТИ ФОНЕМ В НЕМЕЦКОМ И РУМЫНСКОМ ЯЗЫКАХ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая работа посвящена изучению начальных сочетаний фонем немецкого и румынского языка. Она является частью более обширного исследования, задачей которого является установление

различных структурных типов односложных слов немецкого и румынского языков.

Автор уточняет понятия «согласный», «гласный», «фонологического сочетание», чтобы устранить возможность различного их толкования. В качестве фонологической единицы берется абсолютная форма односложных слов, в рамках которой рассматриваются правила сочетаемости.

Для немецкого языка автор пользуется общепринятым списком фонем, а для румынского использует, с некоторыми утолщениями, систему, выработанную Ал. Грауром и Ал. Росетти в *Esquisse d'une phonologie du roumain*.

Из изучаемого материала были исключены диалектные слова, архаизмы, харгонные слова, не ассимилированные в достаточной степени слова, междометия и звукоподражательные образования (так как они обычно не включаются в морфологическую и фонологическую системы языка).

В работе устанавливается для каждого из языков возможные сочетания фонем в начале слова и выводится ряд ограничений относительно возможных звуко сочетаний; ограничения относительно участия фонем в сочетании, ограничения относительно последовательности фонем и ограничения числа составляющих фонем.

Использование для описания фонем немецкого языка системы координат, более наглядно показывает специфические правила сочетаний фонем, их дистрибуцию и частотности в различных сочетаниях.

В выводах автор устанавливает сочетания фонем, свойственных каждому из изучаемых языков, сочетания общие для обоих языков, а также соотношение между числом теоретически возможных сочетаний и сочетаний реализованных в языке.

VERGLEICHENDES STUDIUM DER PHONEMVERBINDUNGEN IM DEUTSCHEN UND RUMÄNISCHEN

(INHALTSANGABE)

Die vorliegende Untersuchung über die Phonemverbindungen im Anlaut ist Teil einer umfassenden Arbeit, die sich das Ziel setzt, die Strukturtypen der einsilbigen Wörter im Deutschen und Rumänischen zu bestimmen.

Um von vornherein eine eindeutige Auffassung der Begriffe Konsonant, Vokal, Phonemverbindung zu sichern, legt die Verfasserin dies eingangs genau fest. Als phonologische Einheit, in deren Rahmen die Verbindungen untersucht werden, wird die absolute Form der einsilbigen Wurzelwörter angenommen.

Die Verfasserin legt der Arbeit das für die deutsche Sprache allgemein anerkannte Phoneminventar zu Grunde. Für die rumänische Sprache wird das von Al. Graur und Al. Rosetti in *Esquisse d'une phonologie du roumain* (Bulletin linguistique, V (1938), S. 5 ff) ausgearbeitete Phoneminventar mit einigen Abänderungen verwendet.

Mundartliche Elemente, Archaismen, ungenügend assimilierte Fremdwörter, Elemente des Rotwelsch, Interjektionen und schallnachahmende Wörter werden aus dem zu untersuchenden Material ausgeschlossen, da sie meist nicht in das morphologische und phonologische System der Sprache eingegliedert werden können.

Diese Studie legt für jede Sprache gesondert die im Anlaut möglichen Phonemverbindungen fest, ebenso eine Reihe Einschränkungsregeln, die möglichen Verbindungen betreffend: Beteiligungseinschränkungen, Einschränkungen der Reihenfolge, sowie Einschränkungen der Gliederzahl.

Die Darstellung der Phonemverbindungen des Deutschen in einem Koordinatensystem hebt deren spezifische Gesetzmäßigkeiten, ihre Distribution wie auch die Frequenz der Phoneme innerhalb der Verbindungen besonders deutlich hervor.

In den allgemeinen Schlußfolgerungen unterstreicht die Verfasserin die für jede der beiden Sprachen charakteristischen wie auch die gemeinsamen Phonemverbindungen und bestimmt das Verhältnis zwischen der Anzahl der theoretisch möglichen und der von der Sprache verwerteten Phonemverbindungen.

UN CAZ DE DISCORDANȚĂ INTRE ANALIZA LOGICĂ ȘI CEA GRAMATICALĂ

DE

EUGEN TANASE

Problema raporturilor dintre gramatică și logică a frământat de mult pe oamenii care s-au preocupat de studiul limbii. În antichitate, *Aristotel* pleca de la analiza logică pentru a ajunge la cea gramaticală, arătând prin aceasta nu numai raportul dintre gândire și modul de exprimare a ei, ci și natura acestui raport. În secolul al XVII-lea, în Franța, *Arnauld* și *Lancelot* (*Grammaire générale et raisonnée*) dau un nou fundament gramaticii din acea vreme, punând în locul observării uzului (cf. *Vaugelas* și discipoli) tot analiză logică, ce devine filozofică, mai ales la gramaticii-filozofi ai secolului al XVIII-lea. Și astăzi, problema studiului gramaticii pornind de la gândire preocupă viu pe unii lingviști (cf. de o pildă, *F. Brunot*: *La pensée et la langue*)¹.

Din punctul de vedere al lingvisticii marxiste, limba este — precum se știe — realitatea nemijlocită a gândirii, care are două aspecte: unul logic și altul ideologic², legătura dintre limbă și gândire consti-

¹ Vezi în această materie și G. Ivănescu, *Gramatica și logica. Structura logică a gândirii ca factor primar al structurii morfologice a limbii*, în *Analele Universității din Timișoara*, Seria Științe Filologice, I, 1963, p. 259—268.

² Cf. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Editura Ministerului Învățămîntului, 1956, p. 9.

tuind o unitate dialectică. Dar, cu toate această legătură dintre gândire și limbă, cu toată unitate indisolubilă a lor, se pot constata ades între ele și discordanțe, datorate desigur naturii specifice ca și funcțiunilor particulare ale acestor două fenomene sociale¹.

Uneori aceste discordanțe sînt foarte aparente, cum e de pildă în cazul genului diferit a două substantive ce denumesc lucruri de aceeași natură (cf. *o stradă*, dar *un trotuar*). Alteori discordanțele sînt mai puțin evidente, cum se întîmplă spre exemplu în sintaxă, în materie de concordanță a timpurilor (cf. o frază ca : „Ți-am dat ieri un telefon acasă, *dar* mi s-a spus că dormi“, în care deși acțiunea din regentă, adversativa, e la trecut : *mi s-a spus*, iar cea din subordonată e simultană cu aceea, verbul *a dormi* stă la prezentul indicativ (*că dormi*); cf. însă : *on m'a dit que tu dormais*).

De una din aceste discordanțe, mai puțin aparentă, dar nu și mai puțin reală, și pe deasupra interesantă, vrem să ne ocupăm în articolul de față. E vorba de acordul, nelogic, al unor determinanți pronominali cu substantivul pe care-l însoțesc.

Se știe că, dintre determinanții substantivului, unii rămîn total indiferenți față de categoriile flexionare ale substantivelor pe care le determină. Așa sînt atributele substantivale, verbale etc. (cf. *casa vecinului* ; *arta de a scrie* ; *casa de jos* etc.).

O altă categorie de determinanți, în schimb, iau genul, numărul și chiar cazul substantivelor determinate. Astfel sînt atributele adjectivele, cele pronominale posesive, demonstrative, relative, nehotărîte adesea (cf. o prietenă *bună*, prietena *mea* etc.).

Deși se compară la fel din punctul de vedere al acordului, acești determinanți din urmă — adjectivele calificative pe de o parte, pronominalele² pe de alta — n-ar trebui puși — după unii cercetători — pe același plan, deoarece ei s-ar deosebi fundamental unii de alții, făcînd chiar parte din categorii gramaticale diferite.

Așa, spre pildă, în articolul *Adjective determinative sau pronume (posesive, demonstrative, interogative-relative și nehotărîte)*³, M. Zdrenghea consideră că pronominalele în chestiune, chiar atunci cînd însoțesc un substantiv, sînt pronume și nu adjective, dacă se ia în consi-

¹ Vezi Al. Graur, *Introducere în lingvistică*, București, Editura Științifică, 1958, p. 39—40.

² Folosim termenul de „pronominal“ cu titlul provizoriu, pînă la stabilirea categoriei gramaticale (adjectiv sau pronume) căreia aparțin posesivele *meu*, *tău*, *nostru* etc.

³ *Limba română*, 1955, nr. 4, p. 83—90.

derare sensul lor. Astfel, în *caietul meu*, *casa mea*, substantivul arată obiectul posedat, pe cînd pronumele indică pe posesor; chiar într-un exemplu cum e *caietul acesta*, pronominalul are valoare tot de pronume, un pronume care arată distanța în spațiu în care se situează obiectul determinat față de subiectul vorbitor. Singura concesie pe care autorul articolului citat o face e că pronominalele mai sus numite au întrebuițare substantivală cînd stau singure, adjectivală cînd însoțesc un substantiv¹.

Aserțiunea lui M. Zdrenghea, că ținînd seama de sensul pronominalelor în discuție, acestea sînt întotdeauna pronume, este justă. Dar ca și cei care aveau în vedere numai funcția pronominalelor atunci cînd stabileau categoria lor (de adjective posesive sau de pronume posesive), M. Zdrenghea privește și el lucrurile numai sub un aspect: acela al *conținutului*. Or atunci cînd trebuie stabilită categoria gramaticală a unor elemente de limbă, e nevoie să se țină seama și de *forma* și de *raporturile* acestora².

Din acest punct de vedere trebuie să constatăm cu E. Cîmpeanu, *Despre valoarea adjectivală a pronomelor*³, că întocmai ca și adjectivele — și adăugăm: și substantivele — pronominalele posesive (și demonstrative) prezintă forme care, spre deosebire de adevăratele pronume: personale (de persoana 1 și a 2-a) indică pe lingă număr și genul, și chiar cazul (cf. *meu-mei*, *meu-mea* și [casei] *mele*). Nu numai atît, dar aceste pronominale iau categoriile flexionare, nu ale posesorului pe care îl reprezintă, ci ale obiectului posedat (cf. *casa mea*); ceea ce ne obligă ca, din punctul de vedere al formei și al raporturilor ei, să admitem că numitele pronominale se asimilează adjectivelor.

Ne aflăm așadar în fața unei frapante discordanțe între analiza logică (de conținut, conform căreia pronumele indică pe posesorul unui obiect) și cea gramaticală (de formă și raporturi, care arată că acest pronominal se acordă, nelogic, în gen, număr și caz cu numele obiectului posedat). În această situație se pune întrebarea: căruia din cele două criterii amintite se cuvine să-i acordăm importanța de prim

¹ Distincția aceasta nu ni se pare motivată, deoarece întotdeauna numitele pronume însoțesc un substantiv sau pe un alt pronume, exprimate (ca în: *casa mea* și *a ta*) sau subînțelese (*băiatul acesta* și (*băiatul*) acela; fiecare (*om*) trebuie să... etc.).

² M. Zdrenghea recunoaște el însuși acest lucru (vezi *a*, *c*, *p*), dar uită pînă la urmă să țină seama de el la stabilirea categoriei gramaticale a pronominalelor în discuție.

³ *Cercetări de lingvistică*, VII (1962), nr. 1, p. 137—142.

plan : celui logic, sau celui gramatical ? Răspunsul la această întrebare ne va indica și categoria gramaticală în care trebuie încadrate pronominalele noastre (căci acestea nu pot fi în același timp adjective pe de o parte, pronume pe de alta)¹.

După simpla prezentare, lineară, a faptelor, să procedăm la studierea mai adâncită a lor, pentru a vedea, pe de o parte pe ce bază stă acordul pronominalelor cu substantivele determinate, pe de alta, pe ce poziții se situează conținutul pronominalelor față de acest acord ; după care vom putea trage, în deplină cunoștință de cauză, concluziile necesare.

Pornim în studiul nostru de la analiza unor fapte concrete. Fie o frază ca *Ion zice : Prietena mea se cheamă Maria* ; deosebim în aceasta pe *Ion*, s. masc., nr. sing, subiectul posesiunii ; pe *prietena* s. fem., nr. sing. — obiectul ei ; și pe *mea*, pronominal posesiv, a cărui funcție e de a indica pe posesor. Din punct de vedere logic, *prietena mea* este o greșeală, deoarece *mea*, pronominal de gen feminin, nu poate reprezenta în mod concret un posesor de gen masculin : pe *Ion*. Ar trebui deci — oricât de curios ar părea la prima vedere, și aceasta din cauza unei obișnuințe, plurimilenare — ca *Ion* să zică : *Prietena meu*, iar *Maria* : *Prietenul mea*, dându-se adică, pronominalului genul posesorului, pe care el îl reprezintă.

Și la fel, logic n-ar trebui să se spună : *Prietena noastră* când sînt mai mulți posesori, și când sînt de sex masculin (*Ion, Vasile, Petru*), și nici : *Prietenul nostru*, atunci când posesorii sînt de sex feminin (*Maria, Ioana, Ana*) ; motivele, argumentele aceleași de mai sus.

Nu numai în privința genului, dar și în a numărului există în cazul dat dezacord. Astfel niște acorduri ca în *Ion zice : Prietenii mei ...*, ca și în : *Prietenele mele ...*, sînt adevărate nonsensuri, căci posesorul *Ion* este și nu poate fi decît un singular ; *mei, mele*, plurale masculin și feminine, nu pot reprezenta ca atare pe posesorul în cauză ; și totuși, în calitate de pronominale, ele pretind a ține locul lui.

La fel de absurde sînt — din punct de vedere logic — și formele *noștri, noastre* (cf. *prietenii noștri* și *prietenele noastre*, căci *nostru* și *noastră* indică deja pluralul posesorilor).

Să mai remarcăm, înșfîrșit, că pronominalele feminine se acordă cu substantivul ce determină chiar și în caz, cf. *N. casa mea, G. casei*

¹ În articolul citat, E. Cîmpeanu socotește pronominalele noastre jumătate pronume, jumătate adjective. „Posesivul, ca determinant al unui substantiv pierde numai jumătate din valoarea sa pronominală“, p. 138, minat, credem, de dorința de a salva unitatea dialectică dintre conținut și formă.

mele ; N. *casa noastră*, G. *Casei noastre* etc., acord, și acesta, tot atît de nelogic.

Ceea ce spuneam despre persoana întîi a posesivelor este valabil și pentru persoanele a doua și a treia : *tăi, tale, voștri, voastre*, pe de o parte, *săi, sale, ...*, pe de alta, nu-și au nici ele justificarea logică.

Cui se datorează nașterea și apoi dezvoltarea pronominalelor în discuție, inutile ca formă, absurde în ce privește semnificația ? Vinovată de ele nu e limba română, cum nu sînt nici celelalte limbi romănice, care prezintă și ele același fenomen. Ele au moștenit cu toate starea de lucruri din limba latină.

Fenomenul în sine se datorează unui acord analogic făcut pe baze pur formale, după exemplul adjectivelor calificative. Acestea se acordă în mod logic cu substantivele ce determină și cu care formează o unitate (cf. *cal frumos* (pers. III), față însă de *calul* (pers. III) *tău* (pers. II), în gen, număr și caz.

Ca urmare a unui proces a cărui rațiune n-o vedem bine, dar ale cărui consecințe clare le constatăm, pronominalele posesive demonstrative etc. au fost asimilate — repetăm : formal — adjectivelor calificative, și ca atare, după modelul *casa pulchra*, un *casa meus* logic, a devenit *casa mea* gramatical ; *filius mea* (fiind vorba de o mamă) — *filius meus*. Tot prin analogie, cu pluralele *casae pulchrae*, *filii pulchri* au luat naștere și *casae meae* și *filii mei*, deși era vorba de un singur posesor ; și tot așa *casae noster* și *filii nostra* au devenit *casae nostrae* și *filii nostri*, deși *noster*, *nostra* exprimau deja pluralul.

În sfîrșit, formele cazuale : gen. *casae meae*, *casarum nostrorum*, alături de *filii mei*, *filiorum meorum*, dat. *casae meae*, *casis nostris* și *filii meo*, *filiis nostris* etc.

Același lucru s-a întîmplat la persoana a doua, unde de asemenea se constată acordul pronominalului în gen, număr și caz, cu obiectul posedat : *casae tuae*, *casarum tuarum*, *filii vestri*, *filiorum vestrorum* etc.

La persoana a treia — cum se știe — limba latină avea o singură serie de forme : *suus, sua, (suum), sui, suae (sua)*, pe care ea le întrebuinta, în anume condiții atît pentru unul, cît și pentru mai mulți posesori (cf. *Orgetorix Helvetiis persuasit ut de finibus suis exirent*, Caes., B. G., I, 2).

Dintre principalele limbi romănice, spaniola singură urmează uzul latin, folosind pentru una ca și pentru mai multe persoane, aceeași formă pronominală : *su, suyo, suya, suyos, suyas*.

Limba română veche prezintă și ea urme de întrebuințare a lui *său, săi*, pentru pluriposessori (cf. *atunci ei vor vede toți oamenii făptele sale*, TB, 456; *scîrcicară spre mere cu dinții săi*, PS, CP, XXIV, 16, etc.).

Erau aceste întrebuințări ambigui? Sau poate spiritul de sistem al limbii a vrut să dea posesorilor de persoana a treia o formă proprie de prezentare?

cf. sg. meu — tău — său
pl. nostru — vostru?

Oricare ar fi cauza, constatăm că paradigma pronominalelor posesivelor se îmbogățește cu încă o formă: *lor*, identică cu pronumele personal de persoana a treia: N. *ei* — D. *lor*, provenind din demonstrativul latin N, *illi*, G *illorum*.

Această formă, care va lua locul lui *său*, cînd va fi vorba de mai mulți posesori, se va întrebuința atît pentru posesorii masculini cît și pentru cei feminini; și, fapt și mai important, ea va rămîne total indiferentă față de genul, numărul și cazul substantivului ce determină (cf. *casa, fiul, casele, fiilor — lor*)¹.

Cu aceasta, paradigma pronominalelor posesive se găsește întregită, cf.

I.	II.	III.
nostru	vostru	lor
noastră	voastră	lor

Aceasta e stadiul în care se află astăzi limbile italiană și franceză². Limba română a făcut un pas mai mult. Alături de formele *său, sa*, ea afectat singularului și un *lui*, o *ei* forme împrumutate tot de la pronumele personal, persoana a treia singular. Se va observa că, de data aceasta ea a ținut să dea și gen (*lui* — masc., *ei* — fem.) noii forme de posesiv³, care în limba vorbită se va extinde tot mai mult în dauna formei străvechi *său*.

¹ Date mai amănunțite în legătură cu această problemă, vezi la: Elena Berea, *Din istoria posesivului său-lui în limba română*, în SCL, 1961, nr. 3, p. 319—333.

² In ce privește limba franceză, trebuie să spunem însă că alături de „singularul” *leur*, ea a dezvoltat și un plural *leurs*.

³ Căci, spre deosebire de unele gramatici curente, noi considerăm că așezate lângă un substantiv, personalele *lor, lui, ei*, se constituie în posesive (vezi în această privință și gramaticile italiană și franceză).

Acum paradigma posesivelor românești arată deci astfel :

un posesor			mai mulți posesori		
I	II	III	I	II	III
meu	tău	(său) lui	nostru	vostru	lor
mea	ta	(sa) ei	noastră	voastră	lor
mei	tăi	(săi)	noștri	voștri	
mele	tale	(sale)	noastre	voastre	

Simpla considerare a acestor forme lasă să se constate un prim fapt foarte important : lipsa formelor de „plural“ la persoane a III-a atât pentru un posesor, cât și pentru mai mulți posesori. Aceasta nu constituie deloc o deficiență ; dimpotrivă, ea reprezintă un câștig, întrucât elimină niște forme, care am văzut, din punct de vedere logic sînt absurde.

O comparație a comportării acestor forme în simple sintagme sau în propoziții arată un alt fapt nu mai puțin important, și care completează pe întiiul ; exemple ca *Ion zice : casa mea e frumoasă* și *Ion afirmă despre casa lui* (nu *ei* — forma exact corespunzătoare lui *mea*) *e frumoasă* ; sau *Maria spune : fiul meu e silitor* și *Maria spune că fiul ei* (nu *lui*, correspondentul exact al lui *meu*) *e silitor* — lasă să se vadă că în cazul pronominalelor de persoana a treia acordul nu se mai face cu obiectul posedat, ci, în mod cu totul logic, cu genul, numărul posesorului obiectului.

Rezultă din cele de mai sus, că dacă din punct de vedere al conținutului, deci logic, toate posesivele se clasează ca pronume, întrucât țin locul unor substantive, — din punct de vedere al formei, adică gramatical, trebuie să distingem două categorii de posesive : unele (*lui, ei, lor*) care păstrează genul și numărul substantivului al cărui loc îl țin ; altele (celelalte posesive) care se acordă total cu substantivul pe care-l determină, și care se comportă deci ca niște adjective.

Prima categorie de posesive rămîne deci logic și gramatical pronume. Unde trebuie însă să grupăm posesivele din categoria a doua : la pronume sau la adjective ?

Analiza de conținut, formă și raporturi a pronominalelor posesive, reamintim, ne-a arătat : 1) că acordul lor cu substantivul pe care îl determină constituie o adevărată absurditate ; 2) că acel acord are o bază pur formală ; 3) că el acuză ruperea formei de conținut, ceea ce face ca fenomenul în cauză să apară în contradicție flagrantă nu numai cu principiul unității dialectice dintre conținut și formă, dar chiar și cu bunul simț.

Aceasta înseamnă că în situația dată, rămânând decisiv criteriul logic, pronominalele posesive fie că stau pe lângă un substantiv, fie că stau pe lângă un pronume substantival¹, sînt și rămîn pronume.

Universitatea „Babeș-Bolyai“ Cluj
Facultatea de filologie

ОБ ОДНОМ СЛУЧАЕ НЕСОВПАДЕНИЯ ЛОГИЧЕСКОГО И ГРАММАТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Между языком и мышлением, как известно, существует неразрывная связь, язык являясь непосредственной действительностью мысли. Однако между ними наблюдаются несоответствия и противоречия, которые проявляются, например, в грамматической классификации частей речи. В своей статье автор рассматривает один случай подобного несоответствия, наблюдающийся в отсутствии логического согласования местоименных определителей с существительным, точнее, при согласовании притяжательного прилагательного (местоимения) с определяемым существительным.

Автор показывает, что хотя с логической точки зрения притяжательные прилагательные должны согласовываться в числе и роде с именем субъекта, к которому они относятся, на самом деле, грамматически, они согласуются с объектом, например, *Ion zice: Prietena mea se cheamă Maria*. — Это обстоятельство позволяет некоторым считать *meu, mea* — прилагательными, а другим — притяжательными местоимениями. Но, так как эти слова в качестве элементов морфологии не могут быть одновременно и прилагательными и местоимениями, то возникает вопрос, какой из критериев следует считать основным при их морфологической классификации: логический или реляционный.

Показав, что как с логической, так и с формальной стороны согласование не имеет серьезных оснований и наблюдается разрыв

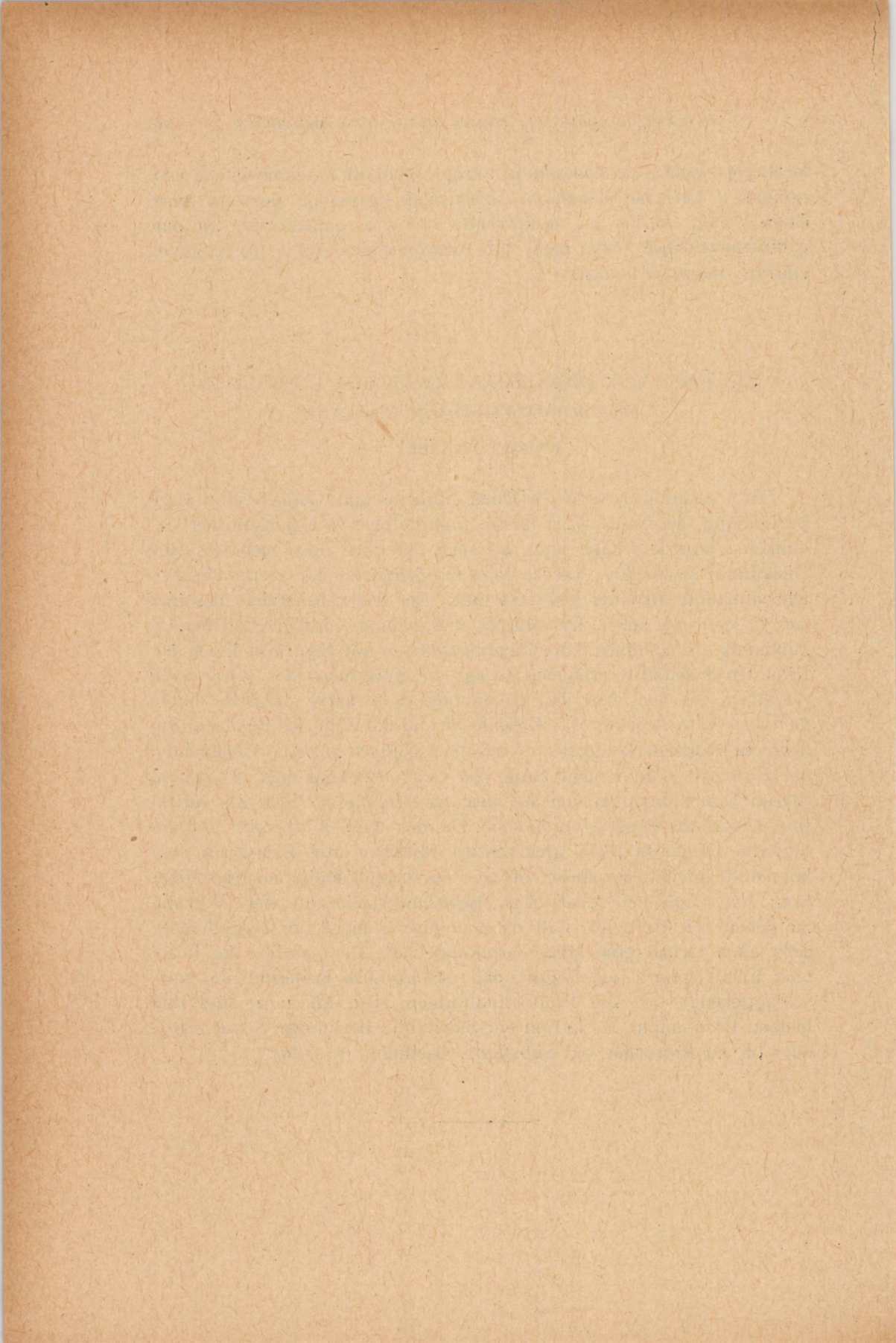
¹ E vorba de *al, a, ai, ale (meu, mea, mei etc.)* pe care gramaticile tradiționale le numesc articole posesive, sau genitivale, și care în realitate țin locul unor substantive (cf. *casa mea* și *a [casa] ta* sau *a [=casa] vecinului*).

между формой и содержанием, автор приходит к заключению, что, приняв в качестве основного логический критерий, местоименные формы *meu, tău* и др., независимо от того, определяют ли они существительные (*casa mea*) или, местоимения, (*și a ta*), следует считать местоимениями.

EIN FALL VON DISKORDANZ ZWISCHEN LOGISCHER UND GRAMMATISCHER ANALYSE

(INHALTSANGABE)

Wie bekannt, besteht zwischen Sprache und Denken eine enge Verbindung, denn das Wort ist die unmittelbare Wirklichkeit des Gedankens. Trotzdem kann man zwischen ihnen oft noch mehr als eine Diskordanz feststellen, was zu Schwierigkeiten in der grammatischen Klassifikation einzelner Redeteile führt. Der Autor behandelt in seiner Arbeit eben eine solche Diskordanz, und zwar die unlogische Übereinstimmung pronominaler Bestimmungsglieder mit dem von ihnen bestimmten Substantiv, genauer gesagt die Kongruenz des possessiven Adjektivs mit dem von ihm bestimmten Substantiv. Logisch mußte das possessive Adjektiv das Geschlecht und die Zahl des Besitzers annehmen. Trotzdem kongruiert es grammatikalisch mit dem Gegenstand des Besitzes, z. B. in dem Satz *Ion zice: Prietena mea se cheamă Maria*. Nun betrachten manche *meu, mea* in diesem Satz als Adjektive, andere als Possessivpronomen. Da aber diese Wörter als morphologische Elemente nicht gleichzeitig Adjektive und Pronomen sein können, fragt sich der Autor, ob bei ihrer morphologischen Klassifikation dem logischen oder dem Beziehungskriterium der Vorrang zu geben sei. Er zeigt, daß die Kongruenz nicht nur logisch sondern auch formal eine labile Grundlage hat, die überdies die Form vom Inhalt trennt, und folgert, daß das logische Kriterium das ausschlaggebende sei. Die Pronominalformen *meu, tău* u. a. sind und bleiben Pronomina, ob sie nun ein Substantiv bestimmen (*casa mea*), oder ob ein Pronomen ein Substantiv bestimmt (*și a ta*).



OBSERVAȚII ASUPRA CAZULUI VOCATIV

DE

MARIA PIRLOG și DOMNICA GHEORGHIU

În cadrul categoriei morfologice a cazurilor, vocativul se bucură de o atenție sporită din partea lingviștilor români și străini, atenție îndreptățită, dacă ținem seama de caracterul complex și contradictoriu al acestui caz.

Deși este frecvent întrebuințat, fiind cazul care exprimă atitudinea subiectului vorbitor față de realitatea înconjurătoare, valoarea lui nu este definitiv stabilită; unii lingviști îi contestă calitatea de caz¹, alții îl definesc ca pe un „împerativ nominal” de persoana a doua², sau îl consideră capabil să constituie el singur o propoziție³.

Contradicția dialectică ce caracterizează vocativul constă în faptul că el, pe de o parte, se încadrează în tendința firească a limbii spre simplificare, fiind frecvent înlocuit cu nominativul⁴, pe de altă parte își demonstrează viabilitatea nu numai prin faptul că și-a păstrat pînă

¹ Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București, 1940, p. 139, citează pe L. Hjelmslev, *La catégorie des cas*, Copenhaga, 1935.

² M. Zdrenghea, *Este vocativul un caz?* SCL, 1960, 3, p. 797—801; P. Trost, *Qu'est-ce que la vocation?*, în *Bulletin linguistique*, XV, 1947, p. 5—7.

³ Laura Vasiliu, *Observații asupra vocativului în limba română*, în *Studii de gramatică*, I, 1956, p. 5—23.

⁴ Al. Graur, *Evoluția limbii române*. Privire sintetică, București, Ed. șt., 1963, p. 64.

astăzi desinența proprie moștenită din limba latină, dar s-a îmbogățit cu forme noi pe care limba latină nu le avea. Varietatea formelor de vocativ din limba română ilustrează în mod elocvent principiul formulat încă din antichitate cu privire la caracterul de lege al uzului limbii, care stabilește ce e corect și ce nu e corect în exprimare. Acest „usus-norma loquendi“¹ își caută mereu formele cele mai apte să exprime nuanțele bogate ale gândirii și simțirii umane. De aceea am fost surprinși să citim în *Morphologie historique du latin* (Paris, Librairie Klincksieck, 1953, p. 6) afirmația lingvistului Alfred Ernout că „orice urmă de vocativ a dispărut în limbile romanice“; el pierde din vedere limba română, unde vocativul latin, de exemplu *lupe*: „Acum scoate *lupe*, ce-ai mâncat!“ (I. Creangă) s-a păstrat neschimbat, alături de forma relativ mai nouă *lupule*.

Vocativul este cazul care oglindește în cea mai mare măsură înșușirea omului de a fi „ζῶον πολιτικόν“, deoarece îl pune pe om în legătură nemijlocită cu semenii lui sau cu natura personificată, servind fie ca „semnal al unei adresări“², fie ca instrument de comunicare a unei stări afective. Mai mult decât oricare alt caz, vocativul se caracterizează printr-un bogat conținut emoțional care se cere exprimat cu spontaneitate. Ajutat de intonație, vocativul scoate în relief calitatea propoziției pe care o deschide sau în care e încadrat, în funcție de dispoziția sufletească a persoanei vorbitoare: propoziție imperativă, exclamativă etc.³

Dacă ținem seama de faptul că primele cuvinte s-au format pornind de la țipete și onomatopee⁴, expresie a puternicelor emoții trăite de omul primitiv în faza când existența lui se desfășura sub apăsarea neconținută a spaimei în fața miilor de primejdii necunoscute din lumea înconjurătoare, sîntem îndreptățiți să considerăm vocativul drept cazul cel mai „bătrîn“, prima formă sub care limba și-a îndeplinit întreita sa funcție. În această privință este concludent faptul că cel dintîi monument al literaturii europene, *Iliada*, caracterizată de Aristotel ca o operă patetică prin excelență, este o sursă inepuizabilă de exemple de vocativ folosit pentru a exprima cele mai variate stări sufletești: de

¹ Horatius, *Epistola ad Pisones*, v. 71—72.

² I. Rizescu, *Observații asupra topicii vocativului*, LR, 1963, 6, p.

³ Ștefan Giosu, *Indicații practice cu privire la analiza sintactică*, în *Analele științifice ale Univers. „Al. I. Cuza“*, Iași, 1957, t. III, fasc. 1—2, p. 163—185.

⁴ A. Sechehaye, *Journal de Psychologie*, 1933, p. 62, citat de Al. Graur, *Studii de lingvistică* — Varianta nouă, 1960, p. 195.

la mînie și revoltă, pînă la duioșie sau deznădejde. Vocativul apelativ stă la loc de cinste în primul vers al Iliadei și al Odiseei, ca obiect al invocației ce va servi de model pentru poezia epică de mai târziu.

„Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος“ (Iliada I. 1)

„Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ“ (Odiseea I. 1).

Prin contrast cu vechimea și cu frecvența lui întrebuințare, vocativul, încă din această îndepărtată epocă, prezintă tendința de a se comporta ca nominativul la majoritatea substantivelor, tendință care se accentuează în limba latină și se transmite apoi și vocativului românesc.

Cu toată această trăsătură comună a vocativului în cele trei limbi, vocativul românesc se deosebește prin faptul că el poate avea pentru același cuvînt forme diferite, în funcție de starea afectivă a subiectului vorbitor. Astfel de exemplu vocativul cuvîntului *copil* este la fel de corect în cele trei forme ale sale: *copile*, *copilule* sau *copil* (ce ești), în timp ce în limba greacă vocativul substantivului *παις* nu poate fi decît ὦ *παῖ*, iar în latinește *puer* e totdeauna *puer*, și la vocativ și la nominativ.

Prin aceasta se manifestă încă una din contradicțiile interne ale limbii între tendința spre simplificare, de care am amintit, și îmbogățirea limbii cu noi posibilități de nuanțare a exprimării. Numeroase studii apărute în revistele de specialitate precum și *Gramatica limbii române* (Editura Academiei R.P.R., ediția a II-a), analizează diferitele subtilități ale întrebuințării vocativului, insistîndu-se mai ales asupra formelor de singular ale cazului strigării. Astfel în această gramatică, în trei pagini de exemple analizate (p. 78—81), unul singur este la plural. Laura Vasiliu, în articolul citat (p. 18) arată că vocativul plural masculin este egal cu nominativul sau terminat în *-lor*, formă ce corespunde singularului în *-ule*¹, dar nu insistă asupra deosebirilor existente în folosirea vocativului plural. În *Istoria limbii române literare* (vol. I, de Al. Rosetti și B. Cazacu, Ed. șt., 1961) sînt menționate unele forme de vocativ arhaic folosite pînă la începutul secolului al XIX-lea, dar numai pentru singular; nici exemplele și nici concluziile referitoare la această problemă nu amintesc formele de plural ale acestui caz (ex. p. 515).

Articolul de față își propune să arate care sînt formele cele mai frecvent întrebuințate, în ce împrejurări e folosită o formă sau alta, precum și faptul care ni se pare deosebit de interesant și anume

¹ Vezi și Al. Graur, *Mélanges linguistiques*, I, Paris—București, 1936, p. 92—93.

că unele forme, deși sînt corecte din punctul de vedere al regulilor gramaticale, sînt totuși necorecte din punctul de vedere al spiritului limbii și, ca atare, trebuie să fie evitate într-o limbă îngrijită.

Cercetînd o parte din operele reprezentative aparținînd folclorului și literaturii noastre vechi, clasice și contemporane, am constatat că, în comparație cu vocativul singular, formele de plural se întîlnesc relativ mai rar. Faptul este explicabil, deoarece vocativul plural presupune un auditoriu numeros sau, în orice caz, cel puțin prezența a două persoane interpellate; în consecință, vocativul plural apare întrebuintat acolo unde se mișcă masele, unde trebuie să fie însuflețite pentru acțiune grupe de oameni constituite în vederea atingerii unui scop, sau colective interesate în realizarea lui; vocativul e folosit cînd vorbitorul urmărește să cuprindă ca martori ai sentimentelor sale ființe de care se simte legat prin afecțiune, prin ură, sau prin sentimente derivate din acestea.

În operele literare populare, de frecvența cea mai mare se bucură la vocativul plural substantivele care indică gradele de rudenie: *frați, surori, feți, copii, băieți, socri* etc., fie că ele arată o înrudire propriuzisă, fie că exprimă o tonalitate afectivă ce caracterizează un popor plin de omenie, gata să participe la nevoile altuia și dornic să împărtășească învățături scoase din experiența proprie.

Dintre substantivele de mai sus, locul întîi în frecvența întrebuintării îl ocupă vocativul: *fraților*, folosit rareori cu sensul lui lexical propriu și aproape totdeauna ca un apelativ general, expresie a unor sentimente de atașament:

„Frunză verde lemn de rug,
Haideți, *fraților*, la plug“ (145)¹.

Uneori *fraților* e folosit ca o modalitate de „captatio benevolentiae“:

„Ci, *fraților*, mai bine să pierim cu cînst.“

(*Cărțile populare în literatura română*, 1963, p. 38).

Cu această coloratură e folosit frecvent de către cronicari:

„Uitați-vă, acmu, *fraților*, cîtă ocară au avut Grigore-Vodă de la acești boieri...“

(I. Neculce, *Let.*, E.S.P.L.A., 1955, p. 344).

¹ Toate citatele care au în paranteză o cifră sînt scoase din *Antologia poeziei populare*, vol. I, Ed. Academiei R.P.R., 1953 (cifra indică pagina).

Mai subliniem caracterul retoric, demagogic, pe care îl capătă acest vocativ la Cațavencu, mai ales datorită acumulării de vocative în gradație ascendentă :

„Domnilor !... Onorabili cetățeni !... *Fraților* !...“

Vocativul substantivului *frați* se întâlnește foarte rar în forma egală cu nominativul. Uneori este folosit fiindcă are un determinant care impune forma nearticulată pentru determinat :

„Măicucioară, *frați iubiți*,
Acesta vers îl cetiți“ (102).

Alteori vocativul este egal cu nominativul articulat :

„*Frații mei*, ieșiți din bănuială...“
(*Pagini de limbă și literatură română veche* — Halima. Ed Tineretului, 1964, p. 245).

Forma nearticulată e câteodată cerută de necesități metrice, atât pentru masculin cât și pentru feminin :

„Veniți, *frați*, veniți *surori*,
Și mă-mpodobiți cu flori“ (169).

După cum se știe, în mod obișnuit, femininele au vocativul plural în *-lor*, dacă nu au determinant :

„*Zorilor*, *surorilor*,
Mindrelor, voi *zinelor*“ (167).

Abateri de la această regulă se pot întâlni numai cu totul întâmplător, ca în citatul de la pagina 169.

Replica feminină a vocativului *fraților* este *fetelor*, care se bucură de aceeași frecvență întrebuințare :

„Bună hora, *fetelor*,
Fetelor și *zinelor*“ (599).

Vocativul *fetelor*, într-un anumit context, poate avea valoare de apelativ umoristic, așa cum îl întâlnim la Topîrceanu :

„Ce ne facem, *fetelor* ?“ se întreabă petuniile.

În contrast față de întreita posibilitate a substantivului *frați* de a-și forma vocativul, substantivele *băieți*, *copii*, *feciori* se comportă în

mod consecvent la acest caz ca nominativul — indiferent dacă au sau nu determinant :

„Hai la culcat, *băieți* . . .“

(I. Cr., O., E.S.P.L.A., 1963, p. 36).

„*Dragii tatei băieți* !“

(ibid., p. 149).

„*Mînați, copii* !“ (615).

„*Copii, copii, copii*, veniți la mama . . .“

(I. Cr., ibid., p. 237).

„Aho, aho, *copii argați*“ (615).

„*Măi copii*, nu chinuiți voi cățălușul acela“.

(I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti*, Ed. Tineretului, 1957, p. 194).

„*Dragii mei copii* . . .“

(ibid., p. 60).

„Bună seara, *feciori*, zise Stan“.

(ibid., p. 145).

Aceste substantive se folosesc la vocativ plural cu forma de nominativ, deoarece sînt bisilabice, cu accentul pe ultima silabă : *băieți*, *copii*, *feciori*. Acest accent final ascutit dă apelativului o notă energică, de îndemn, care face inutilă întrebuintărea desinenței -lor. Substantivele monosilabice *ții* și *feți* nu se folosesc fără determinant, atît din cauza învelișului lor sonor restrîns, cît și pentru că ele cer în mod necesar precizarea posesorului :

„De care lucru, *iubiții mei ții*, mărturisesc . . .“

(*Pagini de limbă și literatură română veche*
— Varlaam, p. 69).

„*Feții mei*, vedeți că . . .“

(*De la lume adunate* — E.S.P.L.A., p. 25).

„Prăpădiți banii, *feții mei*“

(*Nuvela română contemporană*, vol. II, Biblioteca pentru toți,
p. 464).

Formele de vocativ *ților* și *copiilor* par străine de limba noastră ; în culegerile folclorice parcurse de noi, nu le-am întîlnit. Sub influența stilului religios se folosește uneori vocativul *ților* :

„Să vă dea, Domnul, *ților*, cît a fi și-ți trăi“ spune popa Buligă în *Amintirile* lui I. Creangă.

„Intr-un cuget și-o simțire, *ților*, să vă uniți“.

(*Nuvela română contemporană*, vol. III, p. 291).

În uzul cuvintelor : *domni*, *proști*, *ciîni*, *hoți*, *morți*, *vii* etc., deși sînt tot monosilabice, se preferă vocativul cu desinența specifică, de-

oarece aceasta le adaugă o tonalitate afectivă puternică și răsunetul necesar pentru a accentua calitatea care se are în vedere în adresare :

„Ascultați, *morților* și *priviți, viilor*“

(*Pagini de limbă și literatură română veche* —
D. Cantemir, Ed. Tineretului, 1964, p. 224).

Uneori vocativul în *-lor* întărește tonul depreciativ al ocărilor :

„*Ciinilor*, unde-i Golia ?“

(M. Sadoveanu, *O.*, I, E.P.L.A., 1954, p. 333).

„In genunchi, *hoților* ! ...“

(L. Rebreanu, *R.*, E.S.P.L.A., 1957, p. 446).

„*Vasile* ! *Mă Gheorghe* ! *Mă proștilor* ... Stați ...“

(M. Preda, *D.* E.S.P.L.A., 1959, p. 78).

„*Dracilor*, dar mai stați o dată în pace !“

(*Nuvela română contemporană*, vol. II, p. 310).

Dacă însă aceste substantive au determinant, vocativul e la fel cu nominativul :

„*Morți neștiuți*, purtați-mă pe vânturi“.

(Eugen Jebeleanu, *V. A.*, E.S.P.L.A., 1954, p. 416).

Cuvintele care exprimă relații sociale și nume de popoare se prezintă la vocativ plural cu aceleași oscilații ca cele de mai sus, în funcție de nuanța afectivă a apelativului, de prezența determinantului etc. Astfel, la cuvintele cu finala accentuată, se folosește vocativul egal cu nominativul :

„Foicică trei sulfine,

Ascultați, *boieri*, la mine“ (517).

„Ce faceți cu noi, *haiduci* ?“

Ziceau grofii, făcând cruci.“

(*Folclor din Transilvania*, E.P.L., 1962, p. 569).

„*Slugi, aprozi, copii de casă*,

Voi dormiți și nu vă pasă“ (514).

„*Cucurigu, boieri mari* ...“

(I. Cr., *O.*, p. 134).

„*Proletari* din toate țările, uniți-vă !“

Dacă însă termenul e folosit cu valoare calificativă, depreciativă sau ironică și nu cu sensul lui lexical propriu, atunci el primește desinența *-lor*, ca toate substantivele calificative :

„Stați mai rău ca noi, *boierilor* ! *Răzeșilor* ! glumi fără răutate“.

(*Nuvela română contemporană*, vol. II, V. Em. Galan,
La răzeși, p. 68).

Deoarece substantivul *domni* se folosește la vocativ cu desinența *-lor* : *domnilor*, s-a format prin analogie și de la substantivul *tovarăși*, vocativul *tovarășilor* pe care îl auzim frecvent în ultimul timp. Deși format corect cu desinența *-lor*, vocativul *tovarășilor* rămîne totuși străin de spiritul limbii noastre. Cauza se află în faptul că, la vocativ plural, acest cuvînt are acentul pe antepenultima silabă ceea ce determină dificultăți în pronunțare¹; la aceasta nu puțin contribuie și amplitudinea pe care o ia cuvîntul prin saltul de la 3 silabe : *tovarăși*, la 5 silabe : *tovarășilor*.

De altfel în proza îngrijită, în stilul oficial, solemn, se folosește numai vocativul *tovarăși*, indiferent dacă are sau nu are un determinant :

„*Tovarăși* deputați !“

„*Tovarăși* !“

„*Dragi tovarăși* !“

„*Auziți, tovarăși* !“

Acest vocativ nu e ocolit nici de poeți, pentru rezonanța lui caldă, lirică, moștenită din vechime :

„*Veniți* lîngă mine, *tovarăși* !“

(L. Blaga, *Poezii*, Fundația P.L.A., 1942, p. 90—91).

O comportare asemănătoare are și substantivul *oameni*. Cu toate că Sextil Pușcariu amintește vocativul *oamenilor*², în realitate această formă nu se întîlnește nici în folclor, nici în literatura cultă. Formula de apelare obișnuită este : *oameni buni*, iar exemplele în această formă sînt atît de frecvente și cunoscute la toți autorii clasici și contemporani, încît ar fi de prisos să le mai enumerăm.

Vocativul *oameni* fără determinant se întîlnește foarte rar :

„*Oameni*, gemeți cu întristare ?“

(Al. Odobescu, *Cîteva ore la Snagov*, p. 28, citează versurile „unui tînăr poet“).

¹ Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, 1954, p. 157.

² Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București, 1940, p. 39 și 139 ; vezi și Al. Niculescu, *Note asupra vocativului românesc*, SCL, nr. 4, 1958, p. 533.

Precedat de interjecție, acest vocativ e folosit o dată de L. Rebreanu pentru a exprima o indignare binevoitoare :

„*Măi oameni, măi oameni*, de ce vorbiți voi numai prostii ?
(L. Rebreanu, *R.*, p. 190).

Forma de vocativ *oamenilor*, ca și *tovarășilor* sau *prietenilor*, în general nu se întrebuițează, pentru același motiv : toate aceste vocative poartă accentul pe a patra silabă de la sfârșit, ceea ce dă cuvintelor o tonalitate greoaie, nemuzicală, străină de limba noastră. De aceea atât la prozatori cât și la poeți, întâlnim numai vocativul *prieteni* :

„*Doftori, ... prieteni ...*, sînteți bine ?“
(Barbu Delavrancea, *A.*, vol. II, E.S.P.L.A., 1954, p. 44.

„Cine-ar fi spus, *prieteni*, că veți pieri în drum ...“
(Al. Philippide, *Poezii*, Ed. Tineretului, 1965, p. 143).

Din cele de mai sus rezultă următoarele concluzii :

1. Vocativul plural cu desinența specifică *-lor* este rezervat în vorbirea corectă substantivelor cu finală dactilică : *frăților, șoimilor, voinicilor, munților* etc.

2. Acest vocativ, prin muzicalitatea sa, sporește tonalitatea afectivă a adresării, ceea ce e valorificat artistic de marii poeți :

„*O norilor, norilor,*
Ști-veți voi, oare,
De ce rămîn atîtea-n veci
Și numai omul moare ?“

(M. Eminescu, „Cu pînzele-atîrnate“).

sau

„*Dați-mi un trup,*
Voi munților,
mărilor ...“

(L. Blaga, *Poezii*, Fundația P.L.A., p. 90).

3. Substantivele bisilabice oxitone folosesc la vocativ plural de obicei forme de nominativ, accentul fiind suficient pentru a suplini desinența :

„*O eroi*, care-n trecutul de mărire vă adumbriseți ...“
(M. Eminescu, *Poezii*, E.P.L., 1963, p. 124).

„Nu-i nimica, *măi flăcăi*“.

(M. Sadoveanu, *O*, vol. I, p. 89).

4. Vocativele *oamenilor, tovarășilor, prietenilor* sînt simțite ca necorecte, ca abateri de la specificul limbii noastre, datorită accentului prea depărtat de finală ; în consecință e de dorit să fie evitate.

*Institutul pedagogic Timișoara
Facultatea de filologie*

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ЗВАТЕЛЬНОМ ПАДЕЖЕ (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Статья ставит своей целью установить, почему некоторые формы звательного падежа с окончанием *-lor* во множественном числе, хотя и кажутся образованными правильно, все же ощущаются как чуждые духу румынского языка.

Форма множественного числа звательного падежа с окончанием *-lor* в правильной речи свойственна существительным с дактилическим ударением. Поэтому формы звательного падежа, у которых ударение падает на четвертый слог с конца обычно избегаются из-за трудности их произношения.

QUELQUES REMARQUES EN CE QUI CONCERNE LE CAS VOCATIF

(RÉSUMÉ)

L'article se propose de mettre en relief la raison pour laquelle certaines formes de vocatif pluriel — bien qu'elles semblent formées correctement à l'aide de la désinence *-lor* — sont étrangères à l'esprit de notre langue.

Le vocatif pluriel avec la désinence *-lor* este propre, dans le langage correct, aux substantifs à finale dactylique. Le vocatif qui aurait l'accent sur la syllabe anté-antépénultième est généralement évité, à cause des difficultés qu'il implique dans la prononciation.

UN HIDRONIMIC ROMÂNESC DE ORIGINE DACICĂ : NĂRUJA

DE

G. IVANESCU

Hidronimicul *Năruja*, numele unui râu din Vrancea, este considerat de acad. Iorgu Iordănescu, *Toponimia românească*, Bucureşti, 1963, p. 80, ca identic cu *Nerej*, numele satului de pe un afluent al râului în discuţie, cu *Niriş*, numele unor sate din raioanele Dej şi Luduş, şi *Mireşi*, *Mireş(ul)*, *Mireşul Mare*, *Mic, de Jos*, numele unor sate din raioanele Prahova, Mizil, Năsăud şi Zălau. Privitor la *Năruja* şi *Nerej*, d-se spune (*loc. cit.*, nota 5): „Aceste două toponimice sînt, de fapt unul singur din punct de vedere strict etimologic. Aspectul lor deosebit se datoreşte, cu siguranţă, nevoii de a evita confuzia între două locuri învecinate, dar diferite unul de altul”. Cum celelalte toponimice pomenite aici au fost explicate prin magh. *nyires* „mestecăniş”, el însuşi un derivat de la maghiarul *nyir* „mesteacăn” (vezi Nicolae Drăganu, *Toponimie şi istorie*, Cluj, 1928, p. 44, unde se înregistrează şi toponimicele *Mireaşul*, *Miraşul* sau *Miragiul*, *Mireaşa*, *Miraşia*, care provin din magh. *nyiras*, *nyirág*, identice ca sens cu *nyires*¹), acad. Iorgu Iordănescu a admis aceeaşi etimologie şi pentru toponimicele din Vrancea. Socotim însă că etimologia maghiară este valabilă numai pentru toponimicul *Nerej*, singurul care se apropie fonetic mult de magh. *nyires* ;

¹ Cf. şi *Dacor.*, IV, 2, p. 1090 ; *Mn'ireşul* şi *Valea Mn'ireşului* (N. Drăganu).

Năruja, care prezintă un aspect fonetic atât de deosebit, mai ales sub raportul vocalismului, și este numele unei ape cu mult mai mari decît pîrîul ce curge prin satul Nerej, are, probabil, o altă origine. Nici despre *Nerej* nu se poate afirma cu siguranță că-și are originea în cuvîntul maghiar pomenit: cuvîntul prezintă *ne-* în loc de *ie* sau *i* (<*nyi-*), cum cere etimul maghiar; apoi prefacerea lui *-ș* în *-j* este excepțională în română; de altfel, în lipsa de informații asupra locului accentului în acest toponimic, ca și în cel cu care a fost identificat, nu putem spune dacă nu cumva și accentuarea se opune identificării în discuție.

În ce privește hidronimicul *Năruja*, el nu poate fi separat de hidronimicul leton *Naruža* (cu varianta *Naružas*), discutat de G. Gerullis, *Altpreussische Ortsnamen*, Berlin, 1922, p. 105, inaccesibil mie, și de J. Endzelin, *Z.f. sl. Ph.*, 11, p. 136 (în cadrul articolului *Die lettländischen Gewässernamen*, p. 112—150, unde se citează opera sa mai veche, *Latvijas vietu vārdi*, I, 1922, p. 115). Acești învățați consideră cuvîntul leton ca format cu sufixul *-z-*, resp. *-ž-* — eu aș zice: cu sufixul *-už-* — pe terenul limbii letone. Ei citează și hidronimicul v. prus. *Naruse*. Pentru sufix, Endzelin trimite la opera sa, *Lettische Grammatik*, § 194, și la Gerullis, *op. cit.*, p. 254 și urm. Hidronimicul a fost discutat recent de Hans Krahe, *Sprache und Vorzeit*, Heidelberg, 1954, p. 109, și *Vorgeschichtliche Sprachbeziehungen von den baltischen Ostseeländern bis zu den Gebieten um den Nordteil der Adria*, (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Wiesbaden, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1957, nr. 3, p. 108—109), care, după Gerullis și alții, mai invocă și alte hidronimice baltice, ca litv. *Naraša*, *Narōty*, *Narakys*, *Narūtis*, *Narupe*, precum și variantele vechi prusiene: *Narussa*, *Narusz* etc., pentru *Naruse*, actualul *Narzer Bach*, cu satul *Narz*. Krahe invocă și hidronimicul ilir *Νάρων* din Dalmația, azi *Narenta*, numele de localitate *Narona*, din Dalmația (orașul era pe locul actualului *Vid*), pentru a cărui formație trimite la un articol al său din *I. F.*, 62 (1956), p. 251—256, apoi numele etnice *Ναρήνοιοι* și *Narestini* (pentru *Naristi* trimite la W. Steinhäusen, *Wiener Präh. Zs.*, 19 (1932), p. 300 și urm., Krahe, *Hirt-Festschr.*, II, 372, același *P.B.B.*, 71, 1949, 227, E. Schwarz, *Br. N.*, 1 (1949/50), 54—56 și 4 (1953), 312—313). În *Sprache und Vorzeit*, *loc. cit.*, se invocă și hidronimicul *Nara*, numele unui afluent al râului *Okà*. Din Krahe, *Vorgeschichtl. Sprachbeziehungen*, p. 109, nota 4, află că, de la Gerullis, *op. cit.*, p. 105, și pînă

astăzi, numele baltice sînt raportate etimologic la lit. *neriù*, *nerti* „a scufunda“ (după Julius Pokorny, *Indog. etym. Wörterbuch*, I, 1959, p. 766: „untertauchen, durchschwimmen, fliehen, entschlüpfen“) și la *naras* „Taucherente“ („scufundar, bodirlău“), și că aceeași raportare se găsește la W. Tomaschek, *Mitt. d. K. K. Geogr. Ges. in Wien*, 23, 1880, p. 528. Cum recunoaște Krahe (*ibid.*): „De fapt baltica pare a fi singura grupă lingvistică care posedă un apelativ ce satisface semantic, într-o oarecare măsură, hidronimicele cu *nar-*. În orice caz, este exclusă o legătură directă a litvanului *nerti* și a hidronimicelor pomenite mai sus, ca gr. *ναρός*, *νηρός* „curgător, umed“ și cuvintele grecești înrudite, căci la baza acestora stă *ναφερός* etc.; cf. în special *ναέτωρ·ρέων*, *πολύρροος* (Hesychius) și faptele invocate de Boisacq, *Dict. ét. de la langue grecque*, s.v.“¹. Cuvintele slave corespunzătoare, v. sl. *нѣро* *nrēti* „eindringen“ („a pătrunde“), slovenul *po-ndrēti* „untertauchen“ („a scufunda“), ucr. *po-nerty* „tauchen“, serb. *nōrac* „scufundar“, v. sl. *nora*, „latibulum“, rus *norà* „Loch, Höhle, Grube“, pentru care vezi Pokorny, *loc. cit.*, nu apar ca o bază pentru derivate ce ar fi devenit toponimice: rus. *Neretva* provine, după E n d z e l i n, *A. f. sl. Ph.*, II, p. 138, din let. **Neretva*.

Evident, legătura toponimicelor baltice și ilirice, pomenite de Krahe, cu verbul baltoslav pomenit, este problematică, după cum este problematică chiar legătura toponimicelor baltice cu cel ilir. În ultimii 15 ani, Krahe a susținut (vezi în special *Sprache und Vorzeit*) că, în mileniul al doilea î.e.n., limbile baltică, germanică, celtă, italică, venetă și iliră au alcătuit o relativă unitate lingvistică, spațiul ocupat de ele atunci limitindu-se la nord de Alpi și de Carpați, și a denumit „europeană veche“, unitatea lingvistică alcătuită de aceste limbi, pe atunci de fapt numai dialecte ale unității lingvistice în discuție. Această unitate lingvistică Krahe o regăsea în cuvinte comune limbilor indoeuropene pomenite și într-o toponimie (în special hidronimie) specifică regiunii pomenite, dar care se întâlnește mai rar și în regiunile vecine de la vest, sud și est. Acum însă el distinge, în cadrul acestei hidronimii „europene vechi“, un material hidronimic care nu s-ar putea socoti

¹ „In der Tat scheint das Baltische die einzige Sprachgruppe zu sein, welche ein der FLN mit *nar-* semasiologisch einigermaßen gerecht werdendes Appellativum besitzt. Jedenfalls verbietet sich eine direkte Verbreitung von lit. *nerti* und den genannten Gewässernamen mit gr. *ναρός*, *νηρός* „fliessend, feucht“ und der damit zusammenhängenden griech. Sippe, da hier *ναφερός* usw. zugrundeliegt; vgl. besonders *ναέτωρ·ρέων*, *πολύρροος* (Hesych) und die von E. Boisacq, *Dict. ét. de la langue grecque* s.v. gegebenen Daten.“

comun balticilor și ilirilor din capul locului, ci ar fi caracterizat întâi o altă populație, intermediară. Căci, dacă mai înainte Krahe admitea că asemănările dintre baltoslavă și iliră se explică prin faptul că, în mileniul al doilea î.e.n., ilirii locuiau la nordul Carpaților, în vecinătatea baltoslaivilor, acum afirmă (vezi p. 112—121) că faptele de limbă comune celor două grupuri lingvistice se explică printr-un popor neatestat de izvoarele istorice antice, popor care s-ar fi întins din regiunea de la nordul Alpilor atît spre teritoriul baltoslav cît și spre cel ilir și ar fi transmis și unora și altora elementele lingvistice comune. Krahe nu se exprimă clar, dar pare a admite că acest popor ar fi vorbit tot o limbă indoeuropeană. Mie mi se pare mai plauzibil să se explice unele dintre aceste fapte prin niște triburi preindoeuropene. Cum toponimicele baltice și ilirice derivate de la **nar*- nu par a sta în legătură cu litv. *nėrti*, aș admite pentru ele o origine preindoeuropeană.

Hidronimicul român *Năruja* trebuie considerat ca o moștenire de la unul din popoarele care au locuit în Moldova în epoca antică și în cea prefeudală. Ne putem gândi la o moștenire scitosarmatică (cum poate stau lucrurile și cu *Siret*, care apare ca hidronim nu numai în Moldova, dar și în Ucraina de vest : *Seret*). În acest caz însă ar trebui să excludem legătura cu hidronimicul baltic și să explicăm hidronimicul român printr-un cuvînt iranic derivat de la *nāra*-, *nārā*-„apă”, care poate explica și pe *Nara*, numele afluentului râului *Okà*. J. L o e w e n - t h a l, *P.P.B.*, 47, 1923, p. 291 și urm. (citată de Krahe) și alții (printre ei, însuși K r a h e, *Festschrift für Hermann Hirt*, II, p. 571—572) au căutat să pună în legătură cu acest cuvînt indian vechi și toponimicele baltice. Dar în *Vorgesch. Beziehungen*, p. 109, nr. 4, Krahe socoate că trebuie să se renunțe la această „încercare de etimologizare” a numelor în discuție, din cauză că v. ind. *nāra*, *nārā*-„apă” nu are o atestare sigură. Pentru mine ipoteza scitosarmatică se exclude din cauză că limbile indo-iraniene nu prezintă un derivat cu sufixul *-uza*. Nu se poate admite nici o migrație baltică în Vrancea în epoca antică sau medievală. Singura ipoteză acceptabilă mi se pare a fi aceea a unei formații dacice asemănătoare celei baltice; această formație lexicală dacică ar fi sau o moștenire de la un popor preindoeuropean care se întindea atît spre nord cît și spre vest, sau un derivat de la un cuvînt dacic de origine indoeuropeană, cuvînt care suna **nar*-, sau **ner*- (chiar **nor*-) și era înrudit cu cuvintele baltoslave sau chiar cu cele grecești și cel indian. De la acest cuvînt s-a format, cu același sufix ca și în baltică, derivatul **Naruza*, eventual **Neruza*, care apoi s-a transmis românei, suferind schimbările fonetice de rigoare și încadrarea în clasa

toponimicelor în *-a*, considerate ca feminine articulate cu articolul hotărât. În legătură cu același **nar-* sau **ner-* s-ar putea pune și numele de sat *Nerej*, în care s-ar distinge un sufix dacic *-ež-*.

S-ar părea deci :

1. Că Vrancea este o regiune de continuitate a populației din epoca dacică până în cea românească ; ceea ce însă nu însemnează numaidecît că dacii de acolo s-au romanizat în epoca antică, ei putînd fi asimilați de români, după ce aceștia se formaseră ca popor deosebit, din populația de limbă latină din regiunea carpato-balcanică ;

2. Că limba dacică, prezentînd unele asemănări lexicale cu ilirica și balto-slava, s-ar integra în aria balto-adriatică, despre care vorbește Krahe, fără a participa la aria cu toponimie „europeană veche“¹.

¹ Totuși Krahe, *Sprache und Vorzeit*, p. 57 și 64, introduce în hidronimia „europeană veche“ și hidronimicul dac *Μάριος* (Strabon VIII, 304), pe care îl compară, probabil pe drept, cu *Marus* „March“ și îl consideră, probabil tot pe drept, un derivat de la **mari-* „apă continentală stătătoare“ („lac“, „mlaștină“), apoi „mare“ (cf. v.g. de sus : *mari* > *meri* „mare“, v. saxon de jos *maere*, *mer*, „mlaștină“, „lac“, „mare“, lat. *mare* „mare“, v. irl. *muir* „mare“ etc.). Dar **mari* are o extensiune cu mult mai mare decît **nar-* și caracterizează în mod evident limbile indoeuropene de nordvest, limbile „europene vechi“, după expresia preferată de Krahe, limbi la care se pare că trebuie să introducem și dacica. De asemenea Krahe consideră, p. 54, și pe *Almus* (actualul *Lom*), al cărui nume este comparat cu hidronimicul *Alma* (Etruria), ca un derivat cu sufixul *-mo-* de la cuvîntul „european vechi“ **ala* („izvor“ ?), pe care, la p. 49, îl deduce din lett. *aluôts* „izvor“ și din nume de ape ca *Ala*, *Alara*, *Alsa* etc. Dar, în această privință, participarea tracice la grupul limbilor „europene vechi“ este cu mult mai nesigură, însuși *Almus* putînd să fie străin hidronimei „europene vechi“.

FAPTE DE LIMBĂ BĂNĂȚENE ÎN CULEGERILE DE FOLCLOR ALE LUI GEORGE CĂTANĂ

DE

V. ȘERBAN

1. Din bogatul material folcloric cules de G. Cățană, învățător, neobosit folclorist bănățean, de la a cărui naștere s-au împlinit, la 25 septembrie 1965, 100 de ani, Editura Tineretului a retipărit, în Colecția *Miorița*, un număr de cincisprezece basme sub denumirea de *Povești populare din Banat*, ediție îngrijită de Marin Bucur, care a publicat și un studiu introductiv.

Prefațatorul afirmă că „unele basme și povești prezintă stîngăcii în imagini și *trunchieri în stil*“ (subl. noastră V. Șerban). „În basmele și poveștile, *pe cît se pot socoti autentice* (subl. noastră, V. Șerban), adică acelea în care este aproape invizibil „stilul“ culegătorului, se vede preocuparea folcloristului de a da viață prin lumea de fantasmă a literaturii populare, preocupărilor și năzuințelor oamenilor din satele bănățene“ (p. 9).

Între timp a apărut ediția a II-a a culegerii de care ne ocupăm. În recenzia acestei noi ediții, Petre Pascu e de altă părere: „Un lucru e cert: George Cățană, folclorist bănățean de seamă, s-a ferit de a se amesteca, intervenind cu stilul său arare. De aceea în culegerile sale găsim, cu aproape neobservate abateri, *nota de autenticitate* (subl. noastră V. Șerban), (*Scrisul bănățean*, 1961, nr. 6, p.).

Nici unul din cei doi autori nu-și argumentează însă afirmația. De aceea am colaționat textul reeditat cu cel tipărit de Cătană la Brașov, în 1908 (partea a II-a)¹.

Constatarea noastră este că intervenția culegătorului nu îndepărtează textul de autenticitate. El folosește elementul regional — fonetic sau lexical — în așa fel, încît, fără a încărca exprimarea, creează atmosfera graiului bănățean.

2. Caracteristică pentru graiul bănățean este rostirea vocalelor din seria centrală după consoane dure, în unele cuvinte din aceste basme : *Pătru, zmău, sărbare, sătos, țapă, samă, greșală, sara, ațipi, cătrînță, cățal* etc. Apar și fonetismele : *păreche, părete, năcaz, cătră* (în aceste cuvinte, graiul bănățean păstrează pe mai vechiul *ă* provenit din *a* neaccentuat).

Deși, după cum am arătat, culegătorul a transcris literar, în unele cuvinte a fost notată tendința de închidere a lui *a* la *ă* : în *zădar, sălată, păhar* etc., precum și a lui *e* la *i* : *nescari* (<nescare).

În cîteva cuvinte a fost notat *n* (prin *n+i*, *e*) unul dintre cele mai specifice sunete ² ale graiului bănățean : *căpătîni, droane, suroni, codălboni, strigoane*.

După cum se știe, palatalizarea dentalelor nu formează o arie compactă în subdialectul bănățean ³. Transcrierea unor cuvinte cu dentalele alterate : *ghisagi, comegie, zgogi* (*zgodî* în S.D. și *zgodzi* în Arh. folk.)⁴, ar putea fi un indiciu cu privire la localitatea de unde au

¹ Indicarea paginii trimite la ediția scoasă de autor. Cînd numărul paginii e însoțit de litera M e vorba de ediția I din Colecția Miorița.

² G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1947, p. 90, 119. Vezi și I. Pătruț : *Contribuții slave și maghiare în subdialectele daco-române*, C.L. III, 1958, p. 66, subsol 14, pct. 3.

³ Vezi I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române*, Buc., 1961, p. 92.

⁴ Folosim următoarele abrevieri : Arh. folk.=Emil Petrovici, *Folclor din Valea Almăjului*, în „Anuarul Arhivei de folklor“, III, 1935, p. 25—157 ; CADE=*Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească*, Partea I ; C. Gr.b. I=*Graiul bănățean* (Studii și cercetări) de Lucian Costin, Timișoara, 1926, și C.Gr.b. II, Turnu-Severin, 1934 ; DA=*Dicționarul limbii române* (Academia Română), București, 1913 ș.u. ; DLRM=*Dicționarul limbii române moderne*, 1958 ; G.A.=*Gramatica limbii române*, I, II, ediția 1, 1954 ; I.L.R.³, I=Al Rosetti, *Istoria limbii române*, I, ediția a 3-a, Buc., 1960 ; L.R.=*Limba română*, Academia Republicii Populare Române, Institutul de lingvistică din București, 1952 ș.u. L.R.C.=Acad. Prof. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, Buc. 1956 ; M.R.S.=*Magyar-román szótár*, Ed. št. Buc. 1961, SD=August Scriban, *Dicționarul limbii românești*, 1939 ; S.C.L.=*Studii și cercetări lingvistice*, Academia Republicii Populare Române, Institutul de lingvistică din București, 1950 ș.u.

fost culese poveștile respective. În același sens am notat folosirea lui *s* în loc de *s*: *poștată*, *ștație* (cf. germ. *Station*).

3. Vocabularul acestor povești, specific graiului bănățean poate fi împărțit în două categorii: prima cuprinde o serie de termeni regionali care au circulație largă: *a țuca*, *pogace*, *bit* (și *bită*, *boată*), *vineția cerului*, *pită*, *cîrpă* („batistă”), *a fi fălos* („mîndru”), *cătănie*, *păcurar*, *cucuruz*, *țoală*, *zdrăntos*, *bătaie* („război”), *zăvod*, *zbici*, *a o tuli* etc. Răspîndirea acestor cuvinte se datorește, pe de o parte, faptului că au fost folosite în operele unor scriitori de seamă: I. Slavici, Ioan Popovici-Bănățeanul, Victor Vlad-Delamarina, iar, pe de altă parte, cîntecului popular, care a străbătut teritoriul țării noastre de la un capăt la altul.

Cea de-a doua categorie o formează cuvintele cu circulație mai restrînsă, unele atestate¹, dar multe neînregistrate de dicționarele limbii noastre.

Dintre cele înregistrate amintim cîteva: *acóv* („butoi de mărime mijlocie”), *aprinjoare* („chibrituri”), *ăret* („împrejurime, ținut”), *bidi-gănie* („dihanie”), *blăgă* (folosit cu mai multe sensuri „bogăție”, „frumusețe”, „măreție”, „bucurie”), *catrință* („fustă”), *chinéz* („primar”), *ciurăt*, -ă, adj. („brodat cu găurele”, „ajurat”), *cleant* („stîncă”), *cocie* („căruță”), *cotăriță* („coș de nuiiele”), *cróșnă* („maldăr de lemne purtat în spate”), *dărăb* („bucată”), *foale* („stomac”), *gomilă* („movilă”), *gorgoni* („a alunga”, „a goni” D.A.), *goști* („oaspeți”), *hălă* („monstru”, „dihanie”: îmbuca ca o hală, p. 6), *harambășa* („șeful hoților”), *joăvină* („animal monstruos”, „jivină”), *ludăie* („dovleac”), *măsăi* („față de masă”), *mîlci* („a o mîlci”, „a tăcea mîlc”; „a amuți”), *păpucăr* („cizmar”, „pantofar”), *păscălie* („carte de preziceri”), *pităr* („brutar”), *a se pomeni* („a se trezi din somn”), *poneává*², *potcăș* („arțăgoș”, „buclucaș”), *smultură* („grîu smuls”, „lînă smulsă”), *sobă* („cămeră”; *soba mare* „camera musafirilor”), *sprijoână* („sprijin”, „ajutor” ... să-i fie sprijoană la bătrînețele ei”, p. 90), *tăier*³ („farfurie”), *tăndăli* („a umbla încet de colo-colo”, „a leveni”, în DLRM).

Cuvintele neînregistrate de dicționarele arătate, sînt glosate la sfîrșitul acestui lucrări.

¹ Ne referim la DLRM, DA, CADE, SD.

² Este glosat *cearșaf*, dar în DLRM, „pătură”, „învelitoare de pat”, „covor”, „preș”.

³ Emil Petrovici notează: *tăier*, *tăiere*, în *Folklor din Valea Almăjului*, Arh. folk., III, 1935, p. 156.

4. Cîteva aspecte interesante prezintă flexiunea unor cuvinte. Astfel întîlnim vocativul substantivului *maică* sub forma *maichii* ca și la gen.-dat. „Vai *maichii*, că eu nu știu” ... (p. 15, 77, 83, col. *Miorița*).

În felul acesta se creează o simetrie între singular și plural : gen.-dat. și vocativ : *maichii-maicilor*.

Verbele *a înceta*, *a lucra*¹, *a suci* la prezent (ind. și conj.) apar nesufixate, fenomen atestat încă în sec. al XVI-lea.

„— *Lucri* bărbătește, moșule, ca un voinic tînăr. „*Lucru*, domnule, că n-am încotro” ... (p. 67).

„Dar copilul nu vru *să încete*” ... (p. 14) „...știi cum o *suce* omul care nu are voie să facă vreun lucru” ... (p. 93).

În cele mai multe dintre povești e frecvent perfectul simplu : „Asta *fu* povestea lui Liman Viteazul” (p. 35); „... dar toate *fură* în zădar” (p. 14). „*Pusei* dar sacii în car, boii la jug și *plecai* pe drum cătră moară” (p. 33) etc. Între numeroasele forme de perfect simplu nu se află nici una arhaică de tipul : *azunș*, *dziș*, *puș*, ceea ce dovedește intervenția culegătorului. Cum era de așteptat se întîlnește și mai mult ca perfectul compus, întrebuițat aproape în toată partea de vest a țării : „... și ea *s-a fost băgat* înlăuntru” ... (p. 94, col. *Miorița*).

La viitor, auxiliarul apare și cu *v* și cu afereza lui *v* : „... dar *vom* vedea de *va* fi vrednic de fata mea”, „... ne-om *încuscri*” (p. 86); „*Ț*-om fi de folos” (p. 44); „mă tem c-o fi rău de tine” (p. 87), confirmînd concluziile lui I. Coteanu cu privire la *v* mobil de la auxiliarul viitorului bănățean (S.C.L., XI, 1960, nr. 4, p. 851—853).

Găsim însă la persoana a 3-a și forma cu auxiliarul ca în sub-dialectul moldovean : „... te-*a* face maica păcurar”, „... *Ți-a* da maica” (p. 14), precum și construcția cu *o* urmat de conjunctivul prezent : „... *o să trăiești* bine” (p. 86), „... *o să Țiu* ginerele împăratului” (p. 87).

La aceasta trebuie să adăogăm că culegătorul n-a putut ocoli notarea unei particularități morfologice² bănățene importante : flexiunea verbului *a Ți* împreună cu pronumele aton la persoanele 1, 4 și 5, la indicativ prezent : „... că *mi-s* o babă slabă” ... (p. 85); „... că noi nu *ni-s* cai ca ceilalți” (p. 44) etc.

Unele verbe de origine onomatopeică de conjugarea a IV-a cu *î* în temă sînt derivate cu sufixul *-ăi* : *tîrăi*, *Țirăi*, *Țișăi* etc.

¹ Cf. Al. Rosetti, I.L.R.³, I, p. 139.

² Cf. R. Todoran : *Cu privire la repartitia graiurilor dacoromâne*, L. R., V, 1956, nr. 2, p. 46.

Pentru verbul de conjugare I din limba comună *a perinda* corespondentul din graiul bănățean este de conjugare a IV-a : *a prerîndi* „... fiecare om din sat să lucre cu ei cîte o săptămînă, pînă *s-or prerîndi* toți oamenii...” (p. 55). „... Noaptea următoare trimise pe al doilea copil, a treia pe celălalt și așa *se prerîndiră* toți copiii”... (p. 43).

Remarcăm și folosirea infinitivelor cu funcțiune de complement directe : „... *A sta* locului nu puteau, că mureau de frig ; *a se duce* acum în cap de noapte nu îndrăzneau prin aceste pustietăți” (p. 31). De altfel infinitivul apare regulat după un semiauxiliar de mod sau de aspect în loc de conjunctiv : „... care știe *face* minuni”... (p. 91), „... și începură *a aduna*”... (p. 20), „... iar Liman se cîștiga *a sfîrși* povestea” (p. 34), fenomen frecvent în limba noastră veche.

În flexiunea pronominală poporul a creat o formă de vocativ a pronumelui negativ *nimeni* : *nimenio*¹ : „Și de unde știi tu, *nimenio* ? — ziseră frații lui...” (p. 48), iar pronumele nehotărît *tot* e declinat la singular în formula *cu totul* *tot*² : „... zale și pîteni cu *totului tot* de aur...” (p. 50).

5. Demne de remarcat sînt și cîteva fapte privind derivarea. Astfel cu prefixul *pre-* a fost derivat de la verbul *purta* un alt verb cu sens lexical diferit *prepurta*, întrebuițat la diateza reflexivă : *a se prepurta* „a se plimba de colo-colo” : „... A treia zi Pătru îmbracă hainele de aur și se *prepurta* pe calul de aur ca un prinț, în sus și în jos” (p. 22). După cum se vede, în acest caz, *pre-* are sens dublu : durativ și iterativ.

Interesantă este și folosirea prefixului negativ (privativ) : *ne-* în derivarea adj. (part.) *nepăciuită* care are corespondent pozitiv *turburată* : „Așa trăiau ei ca doi porumbei și bucuria lor nu era *nepăciuită* de nimenea” (p. 23 M).

În derivarea cu sufixe am remarcat în primul rînd două nume de acțiuni formate cu *-anie* și *-(ă)tură* care au sens deosebit de corespondentele din limba comună :

petrec + -anie „petrecere” : „își închipui că trebuie să fie cineva care a aflat de petrecania ei” (p. 37).

zic + -(ă)tură „cîntec”, „melodie” : „Apoi, își puse fluierul la gură și începu a zice o *zicătură* așa de jalnică, de se legănau lemnele și pietrele, iar oile lăcrămau și ele” (p. 34).

¹ Bineînțeles cu valoare substantivală. De altfel acad. Iorgu Iordan arată că „*nimeni* are totdeauna valoarea substantivală” (L.R.C., 1956, p. 398).

² G.A. (I, 221) nu atestă această formă, iar în L.R.C. e considerată o „formulă învechită” (p. 404). În DLRM, loc. adv. „în întregime”.

Cu ajutorul sufixului *-eață, -iață* am notat două substantive, indicând rezultate ale acțiunii (proces fiziologice):

slăbeață „slăbiciune”; „cînd se apropie de palatul împăratului i se muia ră picioarele, inima începu a i se bate cu putere și de nu afla la poartă un scaun să se odihnească, ar fi căzut de pe picioare, așa *slăbeață* o cuprinsese” (p. 84).

molăiață „moleșală” (DLRM: *molătate, moleșire*): „... în revărsatul zorilor, nu se mai putu stăpîni, i se închiseră ochii, îl cuprinsese o *molăiață* și ... și ațipi” (p. 42).

Trebuie să notez și două nume de agent derivate cu sufixul *-aci*: *glumaci* „cel care face glume”; *șăgaci*¹ „cel care șăguiește”: „Liman era un *glumaci* și un *șăgaci* de nu-i aflai păreche...” (p. 32). În sfîrșit remarcăm augmentativul specific: *omănoni* (omănon < oameni + -on): „Vasul se sparse și din el ieși... un *omănoni* cît d-a firea, mare ca o namilă...” (p. 24).

6. Referindu-ne la termenii legați de viața de fiecare zi a eroilor care populează basmele din colecția în discuție, fie că aceștia sînt împărați, păcurari sau paori, ei mănîncă: *pită, clisă, coleșă, păsulă, crumpi, ludăi, cucuruz*, ies „la preumblare cu căruțele”, iar femeile se îmbracă „cu poale *ciurate*, cu papuci cu copcii, cu mărămi de mătase, cu pieptar cu oglindute, cu mărgele și *zghiordane*, cu salbă la grumaz, cu oprege și *catrințe*, țesute numai cu fir de ibrișin, cu *pui* și *perți* de-ți fugeau ochii după ele” (p. 84).

Și comparațiile presărate de-a lungul povestirii sînt direct legate de felul de viață a celor care au creat aceste basme. Astfel „un moș bătrîn” e „bătrîn *ca oaia*” (p. 16), altul e „bătrîn *ca iarna*” (p. 20), iar „o babă bătrînă și zbîrcită” e și ea „albă *ca oaia*” (p. 94). Uneori referirile sînt directe, la oamenii din sat: Pantilie era „milos ca tot omul sărac și plin de necazuri” (p. 42), iar „fratele cel bogat” era „tare zgîrcit și lacom, ca Miuța de la noi” (p. 67). Unor comparații nu le lipsește umorul: „Și azi așa, mîne așa, pînă de la o vreme se-ndrăgostiră copiii unul de altul, și crescură mari, și se făcu Pătru un voinic de la pămînt mîndru și frumos, iar fata ca o zîină, o păreche coala știi, *ca doi boi de Hațeg*” (p. 101).

Merită să fie relevate și o serie de locuțiuni: *a merge ață* („a merge direct, fără opriri sau ocolișuri”), *a-și trage bucătura de la gură* (p. 75), *a trage un puiut de somn* (p. 79), *a o lua la picior* (p. 85),

¹ Cf. G. Pascu, *Sufixe românești*, p. 197.

a plînge de i se scutură cămașa în cîrcă (p. 5), *a omori purecele pe burtă* („și le tihni așa de bine și se îndopară atîta, de puteai omori purecele pe burta lor...“ (p. 7), *a scăpa ca prin pene* (p. 14), *a-ți paște ochii peste ceva* („... și-ți era mai mare dragul a-ți paște ochii peste el ca peste un covor verde“ (p. 42), *a face obială* („a batjocori“), ca și *a nu-i lua din gunoi*, *a trecut grîva dealul* („s-a dus vremea aceea“), *a-i da cu semnu'* („a-i ghici“), *a-și lua mau* („a-și lua curaj“, „avînt“), *a spune ca pe carte* („a spune frumos, bine“), *a umbla cu bumbu* („a spune minciuni“), *a dat bot* (cu cineva) („a se întîlni față în față“).

7. Formulele de început, de reactivare a interesului, ca și cele de încheiere, nu diferă prea mult de cele cunoscute din toate basmele. Totuși unele merită a fi notate : „A fost odată, oameni buni și de omenie“ (p. 41) sau „A fost odată, prin vremile bătrîne, un oin care...“ (p. 51) și „că de n-ar fi fost cine naiba ar ști povești“ (p. 58). Poveștile „cu zîne, cu zmei, cu piticot d-un cot cu barbă cu tot“ (p. 16) se știu „numai din veste din poveste“ și se spun de obicei la șezători, deoarece : „Cît e lumea pe sub soare / Nu-i frumos ca-n șezătoare“ (p. 16).

Voinicii din poveste cresc „ca din apă (p. 14), iar caii năzdrăvani străbat distanțe colosale „pînă te freci la un ochi“ (p. 19). Distanța nu se măsoară în poște, ci în *ștații* : „dar nu l-a putut ajunge, ci numai l-a văzut cale de-o *ștație*“ (p. 28).

Atenția ascultătorilor este reactivată fie prin două-patru stihuri, fie prin expresii rimate : „iar biata mamă-sa rămase singură-singurea ca un pui de turturea“ (p. 15) sau „că era mă rog fata năzdrăvană și de care se atîngea, somn de moarte-l cuprîndea, de nu se mai pomenea“ („nu se mai trezea“, p. 31) „și hi ! la drum, că de cai nu-i bai, numai zbici bun să ai“ (p. 48). Reactivarea interesului se face și prin relevarea valorii instructive a basmului : „Și plecă Pătru în lume și împărăție ca Dumnezeu să ne ție, că cuvîntul din poveste înainte mult mai este și acu-i povestea mai frumoasă, s-o ascultați domniavoastră. Că cine o ascultă mult învață, cine o dormi, bine s-o ogini, dar nimic n-o ști“ (p. 104).

Bineînțeles, cele mai multe povești se încheie cu nunta : „și făcură o nuntă, doamne, *num'așa* (p. 91, 109), și de bunăseamă, eroii „de n-or fi murit cumva și astăzi trăiesc“.

Prin diferitele formule de încheiere își afirmă participarea la acțiune și povestitorul : „Iar Pantilie trăi de aci înainte fericit, și povestea pătania sa cătră toată lumea și chiar de la el am auzit-o și eu. Chiar din gura lui Pantilie / Ce fu om de omenie / De la noi din Bănă-

ție / Și eu spun ca să o știe / Și alți oameni de omenie / Povestea lui Pantilie“ (p. 55).

Unele încheieri fac referiri la situația oropsită a țăranilor în regi-mul burghezo-moșieresc : „De atunci și pînă în ziua de astăzi nu a mai fost paore la curțile împărătești, dar nici dreptate nu s-a mai făcut paorului, și nici cinste nu i se mai dă, ci toți îl asupresc și-l năcăjesc în feluri și chipuri. De atunci încoace i s-a zis paorelui : talpa țării, pragul țării, pe care totdeauna trebuie să-l calci“ (p. 72 M).

Formularea unor încheieri versificate vădește intervenția culegă-torului : „Iar eu mă suii :

P-un cal negru înșeuat / Și plecai prin Bănat / Povești să mai adun / Și să vă mai spun / Dumneavoastră să trăiți / Mai multe să auziți / Dar și eu să trăiesc / Să le povestec“ (p. 96).

Din cercetarea limbii *Poveștilor populare din Bănat* se impun cîteva concluzii :

- a) Intervenția culegătorului în „stilizare“ este vădită.
- b) Elementele regionale — fonetice și lexicale — sînt bine inte-grate în context, astfel că cele mai multe pot fi înțelese fără glosare.
- c) Poveștile din această colecție cuprind numeroase cuvinte dialect-tale referitoare la felul de viață, hrana și îmbrăcăminte a bănățenilor.
- d) Unele cuvinte și locuțiuni, neînregistrate de dicționare, merită prin expresivitatea lor să fie în atenția celor ce lucrează la întocmirea *Dicționarului de regionalisme*.

8. Iată acum cîteva termeni regionali bănățeni, pe care-i întîlnim în poveștile lui George Cătană, cu sensuri sau variante mai puțin cunoscute :

bîzgoiât, -ă, adj. — „holbat, zgîiat“. (În DA *bîzgăiat*, -ă de la *bîzgoia* — „a holba, a căsca ochii“).

boncăni, vb. IV, intranz. — „a mugi“ („... iar vițeei prinseră a zburda pe lîngă vaci și a *boncăni* ca doi bici dă-i spăiești“, p. 43). În DLRM și în DA, *boncăi*.

buiézi, s.f. pl. — „buruieni de leac“ (plante medicinale). În DA *buiede* ; *buieze* cu sing. *buiagă* — noi am înregistrat în sudul Banatului (Orșova, Jupalnic, Tufări) și un sing. *buiadă*.

căptă, s.f. — „calapod“. (În DA < magh. *kapta*); prin ext. „treabă, meserie“. (Nu-ți cauți de „*capta*“ ta ..., p. 4).

căpătîni s.n. — „maldăr, legătură de lemne“. (În DA — căpătii ; III. „Sarcină de lemne, pe care o poate duce cineva în cap“). „Într-o zi se duce Pintilie la pădure să-și aducă un *căpătîni* de lemne de foc și, cînd era *căpătîniul* gata ...“ (p. 41 M).

celăică, adj. — „înșelătoare, amăgitoare”; „Baba naibii *celaică* zise lui Fugilă...” (p. 202). (În DA *celancă* și *celaucă*).

cercelég, -i, -e, adj. — (despre păsări) „golaș, fără pene”. „Acolo aflai trei pui de graur *cercelegi*” (p. 33).

chițoș, -ă, adj. — „voinic, falnic, arătos” (și „elegant”). „Apoi spuseră cum s-au *înfiținat* cu cocia într-o bară și de nu venea un domn *chițoș* să le ajute, n-ar mai fi putut ieși de acolo” (p. 48).

ciușchie, -ii, s.f. — „par, pîrghie”. („Și se puseră zmeii cu *ciușchiile* și ridicară genele babii...” p. 37 M). În DA e înregistrat *ciușche* cu trimitere la *tușche*. (N-am avut posibilitatea să consultăm materialul rămas în manuscris). *Tușche* ar avea ca etimon magh. *tuškó*: „butuc, buștean, ciot, buturugă” (MRS). În *Materiale și cercetări dialecticale*, I, Pia G r a d e a, interpretînd „o culegere de cuvinte bănățene”, dă pentru *ciușchie* s-cr *čuskija* după BIFR, VII—VIII, 265, 266 și BL, IX, 65—66. Etimonul propus de CADE, magh. *csuszka*, nu poate fi acceptat.

civisi, vb. IV, tranz. — „a ispiți, a descoase, a trage de limbă”, („il „civisea” pe domnul acela din fir în păr”, p. 11). Lucian C o s t i n în *Gr.b.*, I, glosează: *civesi* — „a ispiți”.

corélnic, s.n. — „cotețul găinilor”. („Eu m-am suit pe *corelnic* (cotețul găinilor) și am văzut mai bine decît voi”, p. 48). În DA numai *curelnic* și *C.Gr.b.* I.

droáne, s.f. — „mulțime, droaie” („... dar dacă nu avea alta bietul om apoi avea o *droane* de copii, opt la număr și toți micuți ca ulculele”, p. 3). Prezența lui *n* ar putea duce la altă etimologie decît alb. *droe* (DLRM).

fărgăș, s.n. — „un fel de laviță sau policioară deasupra ferestrei” („... puse olculețe pe o scîndură a *fărgășului* ce era deasupra ferestrelor, p. 75 M).

fuțuioáncă, s.f. — „femeie îmbufnată, mîniată”; „care pufnește pe nas (<Fufui + -oancă; *fufui* — „a pufni, a sufla furios pe nas”). „Iar vrăjitorul se puse cu copilașii la masă, își chemă și *fuțuioanca* dar ea era mînioasă bufnea pe nas (p. 6).

gîcitură — *gîcitori*, s.f. — „ghicitoare, -tori”. Semnalez această formă deoarece în DA și SD atît verbul *gîci* cît și derivatul cu „sufix învechit”: *gîcitură*, ca și forma substantivată din expresiile: *pe gîci*, *într-un gîci* („pe ghicite, într-o doară”) sînt socotite ca aparținînd ariilor Moldovei și Transilvaniei. („Și acolo spuneau povești, glume, *gîcitori*, și rîdeau și se veseleau”, p. 16).

E adevărat că în toată cartea forma *gicitură* apare o singură dată. În paginile anterioare, într-o poveste despre un vrăjitor (ghicitor) sînt folosite : *ghici*, *ghicire*.

glăvă, s.f. — „minte, înțelepciune“ („... dar Pantelie, om cu *glăvă* la cap...“ p. 46 M). În *DA* și *SD* se notează numai sensurile de : „cap“, „căpățînă de animal“.

hîrconi, vb. IV, intrans. — „a horcăi, a respira greu în timpul somnului, a sforăi“. În *DA*, vol. F-I, p. 364 la articolul despre *hîrcii*, sub 2° este notat și *hîrcoi*, arătîndu-se, în paranteză, că se pronunță *hîrconi*. *Hîrcoane* — „doarme greu“, Gr. Băn. Nu se dă însă nici un exemplu. De aceea am găsit necesară semnalarea și notarea textului : „Cînd colo, cît de mare îi fu mirarea și năcazul, cînd află copilul *hîrconind*, iar trifoiul tot călărit și tîrfelit, de-ți era mai mare mila uitîndu-te la el“ (p. 42). (cf. CADE).

hog, interj. — „hăis“, „... se sui în car și cea suroni, *hog* coldă-boni“ (p. 43 M).

îmbucăturioară, -e, s.f. — „bucată de mîncare, cît se poate îmbuca deodată“. Diminutiv de la *îmbucătură* + suf. *-(i)oară*. „Sucea din mustăcioare / Ș-aștepta-*îmbucăturioare*“ (p. 76 M). *DA* dă ca diminutiv doar pe *îmbucăturuță*.

înțîțînă, vb. I, tranz. — „a împotmoli, a înțepeți“ (*în+țîțînă*) „... s-au *înțîțînat* cu cocia într-o bară“ (p. 47).

lumină, s.f. — „foc“ („... ci cîtă-i ziua sta tot în „vatra *luminii*“ (focului)...“ p. 42).

mau, s.n. — „avînt, elan, încredere“ ; „putere, îndemînare“. „Și Petru îi legă piatra, și plecă Fugilă, își luă *mau*“ (p. 108).

molăiătă, s.f. — „moleșală“ (vezi § 5). (pron. : *lă-ia-*).

morcerli, vb. IV, tranz. — „a murdări, a mîzgăli“. „Iar rugacea care și ea s-a fost băgat înlăuntru, pe urma hîrcelui, se sui în pat la ei și-i mînji, și-i *morcerli* cu baliga ei pe obraz și pe la gură...“ (p. 94). În *SD* e dat *morciolesc* (cu inf. *morcioli*) din magh. *mocskolni*, iar *C.Gr.b.* I : *morcelit*, adj. — „murdar“.

năgumen-i, s.m. — „făptură ciudată, arătare, monstru, nălucă“. „Împăratul cum îi văzu așa făpturi ciudate, îi întrebă că cine sînt și ce caută...?“

— „Dar *năgumenii* ăștia cine-s ? îl întrebă împăratul“ (p. 106).

năstrécia, s.m. — „Dracul, necuratul“. „... și baș atunci aducea *năstrecia* pe cine aducea de la călărea trifoiul“ (p. 43). În altă parte (p. 98) : „ăl bată-l crucea“. Tendința generală a poporului de a găsi

alte denumiri pentru diavol¹ a fost remarcată și la bănățeni. Emil Petrovici, în textele folclorice culese în Valea Almăjului, glosează : *aloane, apucătoana, bală, cală, dauul, Doamne-apără, hală, haloane, întînituri, moroni, păduroane, strîgă și strîgoane*. În *C.Gr.b. II* : *nestre- cea* — „diavol, s^tana”.

nepăciuită, adj. — „turburată”. (Vezi § 5).

nescări, adj. nehot. — „oarecare, niște, niscăi, niscăiva” (*DLRM niscăi* <lat. *nescio qualis*), „... doar se va afla cineva ca să-i dea *nescări* leacuri (buezi) bune de făcut copii” (p. 91).

nivă, s.f. E explicat în subsol „cîmpie” (p. 97 M) *C.Gr.b. I*, *nivă* (de tufă), pl. *nivi* — „luncă tînără”.

„Dar cum mergeau amîndoi în car, au văzut la o *nivă* grîu smuls din loc pentru funii” (p. 97 M).

Din text reiese că mai potrivit ar fi : *lan*, deoarece nu poate fi smuls grîu dintr-o cîmpie sau luncă tînără.

obód, s.n. — „zid al coșului casei”. („... în pod, după *obod*”, p. 21).

obranic, s. — „umăr” (?). „Și Păunița îi făcu turtița și i-o puse în straiță, omul își luă straița la obranic, boata în mînă și hai frate...” (p. 68).

În *C.Gr.b. I*, e glosat : *obrăni*, pl. — „trăgătorile de la straiță”.

oceși, vb. IV, refl. — „a se opri, a se potoli, a se liniști, a se așeza...” „Și atunci boata îl mai unse o dată pe gătate și apoi se *oceși*” (p. 72). *C.Gr.b. I*, îl glosează : *oceși* (cu *i* !), „a se potoli, a se liniști”, iar în vol. II „a rîndui”.

opsîgă, s.f. — „plantă graminee care dăunează ovăzului, ca neghina grîului.” „Iarba ovăzului, secărea, cernușcă.” („... hăis neghină, cea *opsîgă*” (p. 33 ; v. *SD* și *CADE*).

paore, -i, s.m. — „țăran” (<germ. *Bauer*) ; și *paor*.

„De atunci însă și pînă în ziua de astăzi nu a mai fost *paore* la curțile împărătești, dar nici dreptate nu s-a mai făcut și nici cinste nu i se mai dă, ci toți îl asupresc și îl necăjesc în feluri și chipuri” (p. 72 M).

C.Gr.b. I, intenționînd, probabil, să noteze pronunția, glosează : *pauăr*, -ări=țăran. „Dacă nu înveți, iar te fac *pauăr*. În tot Banatul”.

poșór, -oare, s.n. — „grămadă”. „Liman, deși era un viteaz mare, totuși vîzînd namila aia de Novac și cele mai bine de o sută de capete

¹ Vezi L. Șăineanu, *Incerare asupra semasiologiei limbei române*, București, 1887, p. 58—62, care face trimiterile necesare la Hasdeu, Gaster, Jipescu ș.a.

de oameni *poșor* unele peste altele, se înfioră și era să pice de pe picioare“ (p. 32).

SD trimite la *porșor* — „porcan de fîn“, iar *C.Gr.b.* I : *poșor-ri* — „coș de paie, căpiță de paie sau fîn“.

pozonar(i), -e, s.n. — „buzunar“ (în *DLRM* : *pozunar* ; în *SD* : *pozînar* și *pozunar* ; E. P., *Arh. folk.* : *pozonari* și *pozânari* ; p. 153).

„Și Pantilie, milos ca tot omul sărac și plin de năcazuri se întoarce, își scoate din *pozonari* o cîrpă“ (p. 61). Forma e mai apropiată de cea etimologică : gr. *ποζοναρι*.

prășchie, -i, s.f. — „chimîr, șerpar, cingătoare lată de piele purtată numai de bărbați“. („... puse pana în *prășchie* ...“, p. 43). Cf. *C.Gr.b.* I.

prepurtă, vb. I. refl. — „a se plimba“. („... încălecă pe calul de aramă și se *prepurta* în sus și în jos pe țarmurii apei, ca omul dez-nădăjduit“.

prerîndi, vb. IV, refl. — „a se perinda“ (vezi § 4).

prinsoare, -i, s.f. — „teren curățit și fertilizat de cineva, cuprins din izlazul comunal“. În *DLRM* nu e notat acest.sens. („... Și atunci se rugă el de chinezul din sat să-i îngăduie să-și îngrădească o *prinsoare* în izlazul comunal ...“, p. 41).

pui, s.m. În expresia : *puiul lăzii* — „despărțitură, compartiment mic într-o ladă“ (mobilă în formă de cutie în care se păstrau hainele, eventual zestrea unei fete). (Cf. *DLRM* : *puiul mesei*).

pulpoasă, -e, adj. (despre vaci, oi, capre), — „cu uger mare, bune de lapte, lăptoase“. („... iar oamenii se minunau, că nu mai văzuseră așa boi frumoși, așa vaci mari și *pulpoase* ...“, p. 43 M).

pustîntăce, s.f. — „pustietate“. („merse el cît merse, cale lungă să s-ajungă, pînă ajunse într-o *pustîntăce*“, p. 68).

În *C.Gr.b.* I, verbul : *pustăni* e explicat, „a pribegi“, „a fugi undeva“, dar în versurile date nu se justifică explicația. „Haide fată să fugim / Să fugim, să *pustănim*“. (A pleca în pustie).

rugăce, s.f. — „rădașcă, răgace“ (<bg., sîrb. *rogač*) „... Pe drum însă află el o grămadă de copii, ce se jucau cu o *rugace* știți de cele cu coarne. *Rugacea* tot vrea să zboare și copiii nu o lăsau“ (p. 47 M).

săbie, -i, s.f. — „par din gard, stobor“. „Și pîrăiau oasele în gura Novacului ca *săbiile* din gard“ (p. 32). (Pronunță : săbi-i-le).

slăbeață, s.f. — „slăbiciune, înmuierea membrelor, a corpului (vezi § 5).

smintă, -e, s.f. — „greșeală, sminteală“ (postverbal de la *sminti*). În *DLRM* numai adj. *smint*, -ă.

spăie, -i, s.f. — (se pron. *spă-i-e*) — „proprietar mare, moșier, boier de țară“ (fără ranguri). „Apoi mai dori Pantilie, ca să aibă o casă cu două rînduri ca la *spăii*, cu grădină mare, cu grajduri pentru vite, cu cai și căruță, cu slugi și slujnice, ca *spăia* din satul lor“ (p. 46 M). Sb. *spahija* (DLRM — *spahie*).

Cf. *Gr.b.*, I, transcrie: *spăiie*, -ii, fem. *spăioane*. Textul cercetat de noi nu justifică această grafie.

Cf. *Gr.b.*, II: *spăilug*-uri — „moșie“.

spăiesc, *spăiască*, *spăiești*, adj. — „boieresc, moșieresc“. „... Iar viței prinseră a zburda pe lîngă vaci și a boncăni ca doi bici dă-i *spăiești*“ (p. 43 M).

sprîț, -uri, s.n. — „stropitoare, furtun“, (postverbal de la *sprîțui* < germ. *spritzen*). „Din piatră începu a curge apa și țîșnea cît colo ca dintr-un *sprîț*“ (p. 55).

(Aparatul de umplut cîrnații prin presare, e de asemenea *sprîț*).

stăci, vb. IV. tranz. — „a aduna din greu prin muncă, a agonisi trudnic“. („... și astfel își cîștiga demîncare și țolițe pentru ea și pentru copilașul ei, că altă ce putea și *stăci*...“). Cf. *Gr.b.* I.

ștudent, -ă, *ștudenti*, -te, adj. — „învățat, atotștiutor“. „... măcar să se țin ei așa făloși, așa *ștudenti*“ (p. 43).

tîrbân, -e, s.n. — „stomacul animalelor...“ „Chemă niște oameni și tăiară boul, iar *tîrbanul* și mațele le dete unei femei, ca să le ducă la rîu să le spele.“ (Cf. *Gr.b.*, II, 192). Și *foale*: „Pitică nu mai putea de năcaz, căci abia ieșise din *foalele* boului și se și pomeni în *foalele* lupului“ (p. 159 M).

tîrfelit, -ă, adj. — „tăvălit, călcat în picioare...“, „iar trifoiul tot călărit și *tîrfelit*, de-ți era mai mare mila uitîndu-te la el (p. 42).

tîrpi, vb. IV, tranz. — „a răbda, a rezista, a aștepta cu nerăbdare“. (Cf. *Gr.b.*, I, 200). „... Și a plecat la lucru că grîul era copt și nu mai putea *tîrpi* să șadă netăiat.“ (CADE, vsl. trȃpeti, sb. trpeti).

trăncni, vb. IV, intrans. — „a tresări speriat, a se retrage speriat“. „Eu vorbesc, ea nu vorbește / Eu întind mîna, ea *trăncnește*“ (p. 56). În SD *tricnesc*.

țipiș, -ă, adj. — „ridicat drept în sus, abrupt, înclinat“. „Pe la amiazi ajunseră la un munte mare. Acolo, lîngă o piatră *țipișă*, ca păretele, odihniră“ (p. 55). Cf. *Gr.b.*, I: *țipiș* adverb, iar *țiepiș* (!) adjectiv. La G. Pascu, *Sufixe românești*, p. 287, prin analogie, *țapoș* („coarne țapoș“, coarne ca la țapi).

unghet, -e, s.n. — „colț, loc din vatra focului unde se adună cenușa“ („cenușar“), „... ci cită-i ziua sta tot în „vatra luminii (focului) în

unghețul cu cenușă ...” p. 42). Vezi și *Gr.b.*, I, p. 211; *Gr.b.*, II, p. 204).

vîlvăș, -i, s.m. — „vrăjitor, mag, ghicitor, prezicător”. „... eu n-am găsit inelul, ce-i drept, dar eu sînt vrăjitor, *vîlvăș*, caut în pascălia mea și-ți pot spune unde e...” (p. 5).

vîlvă + suf. de agent -aș (<vsl. *vl ѿ hva*, Cf. *DLRM* și *SD*).

L. Costin îl glosează ca *certăreț* (!), (*Gr.b.*, I, 213), dar chiar citatul lui dintr-un descîntec evidențiază eroarea: „Ieșiți toți strigoni / Toți *vîlvăș* ieșiți”.

zghiordăne, s.f. pl. — „podoabe femeiești de pus la gît...”, „cu mărgelile și *zghiordane*...” — „Fluturași”; „paiete”.

zgogi, vb. IV, refl. Glosat de autor: „a se întîlni, a se potrivi” (p. 3). E. P., *Arh. folk.*, „a se nimeri”. „... și cînd era slănină nu era făină și așa două bune nu se mai *zgogiau* la casa bietului om”. (Cf. *Gr. b.*, I: „zgoadă-întîmplare noroc”).

zicătură, s.f. — „cîntec, melodie”. (Vezi § 5).

zobălă-zobele, s.f. — „zăbală”. „... iar caii lor băteau cu picioarele și-și mușcau *zobelele*, așteptînd începerea jocului” (p. 48).

zburdăt, -ă, adj. — „fericit, voios, alintat, dedat plăcerilor și petrecerilor”. „... și fiind acum *zburdată* și avînd ce-i trebuie, începu a arunca ochii prin a lume”. (<*zburda*).

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE, București, Editura Academiei R.P.R., vol. I, 1964, 807 p.

Volumul I al *Istoriei literaturii române*, elaborat sub egida Academiei R.P.R., este rezultatul pozitiv al muncii unui larg colectiv de cercetători de istorie literară din țara noastră. *Tratatul* sintetizează, după un plan vast, rezultatele de până acum ale cercetărilor din domeniul istoriei literaturii noastre, fie prin preluarea în mod critic a ceea ce au realizat vechile studii de istorie literară, fie prin folosirea studiilor mai recente de interpretare marxistă a fenomenului literar. El oferă, astfel, specialiștilor și maselor de cititori de literatura română, mai ales profesorilor și studenților, un material bogat, contribuind în mod substanțial la clarificarea științifică și ideologică a problemelor de istorie literară în vederea pregătirii cadrelor de specialiști și a stimulării interesului pentru istoria literaturii române.

Volumul apare sub redacția acad. Al. Rosetti, prof. univ. Mihai Pop, prof. univ. Iosif Pervain și conf. univ. Al. Piru, cuprinzând folclorul și literatura română în perioada feudală (1400—1780). Colaborarea unor cercetători de mare autoritate în domeniul folclorului și al istoriei literaturii române, ca G. Călinescu, Mihai Pop, Ion Mușlea, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Gheorghe Vrabie, Acad. Al. Rosetti, P. P. Panaitescu, I. Pervain, Al. Piru, cât și antrenarea unui colectiv numeros în munca de redactare, au creat condițiile pentru asigurarea îndeplinirii sarcinilor de onoare trasate oamenilor de știință din acest domeniu prin *Directivele Congresului al VIII-lea al P.C.R.* Principiul muncii în colectiv s-a dovedit valabil în redactarea *Tratatului*. Materialul nou și bogat, privitor atât la folclor cât și la literatura veche, este rezultatul valoros al acestei munci. Bazându-se pe principiul leninist al moștenirii literare, autorii au ținut seama și de părțile pozitive ale operelor unor istorici literari ca Nicolae Iorga, Nicolae Cartoian, Sextil Pușcariu.

Cu privire la criteriile de organizare și prezentare a materialului, redactorii volumului indică în *Prefață* o metodă de cercetare fundamentată de știința marxist-leninistă, pentru explicarea literaturii în funcție de legile obiective ale dezvoltării sociale „cu care explicăm contradicțiile antagonice și neantagonice din societatea umană, respingând interpretările idealiste și considerând literatura ca o formă ideo-

logică a suprastructurii, care în ultimă instanță este determinată de dezvoltarea bazei" (p. 5).

În baza uneia din tezele fundamentale ale materialismului istoric, după care masele au fost și sînt producătoarele bunurilor materiale și culturale în dezvoltarea istorică a poporului, *Tratatul* fixează începuturile și baza literaturii culte în creația folclorică și urmărește în mod consecvent lupta de clasă reflectată în întreaga istorie a literaturii. Deși lucrarea nu are un capitol de stabilire a unei periodizări marxist-leniniste a istoriei literaturii române, raportul dialectic dintre bază și suprastructură este demonstrat pentru epoci distincte prin fixarea cadrului istorico-social și arătarea influenței literaturii asupra dezvoltării social-culturale a poporului.

Înainte de a trece la comentariile istorico-critice asupra genurilor și speciilor folclorului românesc, autorii monumentalei opere prezintă un istoric al vechilor atestări privitoare la creația populară (*Legenda Sfîntului Gerard*, sec. XI-lea, un document de la Marienburg, 1399, în care se vorbește de un „wallachischer Spielmann“, mențiunile făcute de Balasa Bălint (sec. al XVI-lea), Ion Caioni, Andreas Mathesius (1467), Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir etc.). După relevarea acestor atestări, se urmărește procesul de naștere și dezvoltare a folclorului literar în funcție de evoluția societății omenești, capitolele succedîndu-se astfel: poezia obiceiurilor, teatrul popular, proza populară, poezia epică, lirica, folclorul copiilor, ghicitorile, proverbele și zicătorile. În fiecare capitol întîlnim profunzimea și seriozitatea de gîndire a redactorilor, fenomenele fiind analizate în complexitatea și interdependența lor. Este scoasă în relief semnificația socială a creației orale manifestată prin imagini artistice realizate cu ajutorul alegoriei, simbolului, metaforei, comparației etc., fapt ce dovedește că autorii au avut mereu în atenție funcția estetică a artei, pe lîngă cea social-educativă și cognitivă. Majoritatea analizelor sînt de adîncime, atît în privința conținutului cît și a mijloacelor de realizare. În acest sens putem cita comentariul făcut la cîntecul de ceremonial *Zorile*, la balada *Mășterul Manole* etc. Precizarea care se face între specia proverbelor și cea a zicătorilor, arătînd ce au ele comun și prin ce se deosebesc, constituie încă o problemă puțin abordată în folcloristica românească.

Inercarea de a scrie o istorie literară, avînd ca primă parte folclorul, o face N. Iorga, dar, comparînd materialul faptic și felul de interpretare, de clasare pe genuri și specii, ne putem da seama de exigența cu care autorii *Tratatului* au privit, au adîncit și interpretat întregul proces de creație.

În partea a doua a volumului, colectivul de redactori crează imaginea autentică a literaturii române scrise în epoca feudală (sec. XV—XVIII), urmărind evoluția acesteia în strînsă legătură cu etapele de dezvoltare a societății feudale, stabilite de *Tratatul de Istoria României*, și anume e vorba de literatura română în perioada feudalismului dezvoltat (sec. XV—XVI), a feudalismului stagnant (sec. al XVII-lea), și a feudalismului în descompunere (sec. al XVIII-lea).

Fiecare fază a feudalismului este profund analizată din punct de vedere economic, politic și social, subliniindu-se caracteristica de bază, condiție esențială pentru apariția sau dezvoltarea unui anumit fenomen literar. (A se revedea condițiile economice, politice și sociale care au generat apariția scrisului în limba română, activitatea tipografică, începuturile istoriografiei etc.).

Autorii *Tratatului*, în prezentarea scriitorilor și a operelor, au avut o permanentă grijă să încadreze mișcarea culturală românească în rîndul circulației ideilor europene

(ex. istoriografia românească se resimte de influența umanismului întârziat în această parte).

În problemele de istorie literară autorii volumului aduc mult material inedit, ca de pildă, contribuția culturii românești la dezvoltarea culturală a statelor vecine. Apariția culturii slavone pe teritoriul țării noastre nu se datorește exclusiv călugărilor pripășiți prin secolul al XIV-lea la noi, ci există o tradiție care s-a format începând cu secolul al X-lea. Capitolul *Imprejurările culturale* (Școlile, tipografiile, bibliotecile) — neglijat în general de istoriile literare — este de o înaltă ținută științifică.

Privitor la aplicarea criteriilor fixate pentru prezentarea istorică a fenomenului literar, pot fi făcute câteva observații:

Criteriul proporționalității, a dozării materialului în funcție de importanța acestuia nu a fost respectat cu consecvență. De exemplu, baladei *Meșterul Manole* îi sînt rezervate trei pagini, *Mioriței* cinci pagini, mai puțin, prin urmare, decît unui subcapitol din folclorul pentru copii. Or, în altă parte, se constată că o critică literară valabilă a baladei nu există deocamdată (p. 214), lacună pe care tocmai *Tratatul* ar fi trebuit să o înlocuiască, fixînd măcar anumite linii de bază pentru viitoarele studii.

Considerăm că începuturilor scrisului în limba română sau cauzelor care au provocat apariția istoriografiei în limba română li s-a acordat prea mică atenție, deși ele sînt probleme cheie în dezvoltarea culturii românești în epoca feudală. De asemenea la tratarea cronicarilor întîlnim disproporții în ce privește prezentarea biografiei și a izvoarelor pe de o parte și analiza operei pe de altă parte. De exemplu, în legătură cu prezentarea cronicarului Gr. Ureche, izvoarele folosite de cronicari sînt amplu arătate, cu lux de amănunte — lucru de altfel important —, dar valoarea documentară și literară a *Letopiseșului* este în prea mică măsură pusă în lumină.

La capitolele despre literatura română în perioada feudală se face o temeinică analiză a condițiilor sociale, a cadrului istoric și cultural și se urmăresc aceste condiții și în explicarea fenomenului literar. Dar, cu toate că se spune „folclorul oglindește în forme multiple și variate sentimentele, gîndurile și năzuințele poporului nostru, în diferitele etape de dezvoltare“ (p. 14), la capitolul despre folclor lipsește o analiză a factorilor materiali care determină aceste etape, cu motivarea că stadiul actual al cercetărilor „nu oferă încă material suficient pentru a permite o prezentare istorică a folclorului românesc“ (p. 12). Poate că tocmai *Tratatul* ar fi trebuit să ofere un material mai bogat în această problemă, în sensul că o încercare de periodizare a folclorului literar ar fi fost necesară, chiar dacă nu soluționa întrutotul complexitatea genurilor și a speciilor.

În prezentarea genurilor și speciilor literaturii populare s-a ținut seama de o anumită ierarhizare în timp, trasîndu-se contururile mari ale dezvoltării creației populare, cum și-au propus autorii (p. 14), dar nerespectarea criteriului istoric în privirea întregii creații folclorice, face ca diferitele capitole să trateze aceleași probleme istorice, în baza unei documentări incomplete și, de asemenea, să extindă cadrul istoric pînă în secolele XIX și XX.

Aceeași cauză explică și puținele referiri, făcute cu mari rezerve (p. 69) la patrimoniul folcloric universal și la producțiile popoarelor străvechi de pe teritoriul țării noastre, referiri care ar fi fost necesare și motivate din punct de vedere istoric, ținînd seama că specificul creației folclorice este tocmai continua adaptare a producțiilor în dezvoltarea istorică a poporului.

Data fiind complexitatea aspectelor creației folclorice în funcție de dezvoltarea istorică, ar fi fost necesară folosirea unei terminologii științifice unitare, pentru a se înțelege exact sensul folcloric al unor cuvinte ca: rit, mit, credință, superstiție, magie, simbol etc.

Ținând seama de același criteriu istoric, esențial într-o înțelegere a formelor de adaptare a producțiilor folclorice, cât și de valoarea literară a producțiilor, ar fi fost necesar să se arate în ce fel valoarea lor poetică a sporit prin pierderea semnificațiilor magico-mitice — de exemplu, în ce constă valoarea poetică a unor descințe, bazate pe comparațiile cu fenomenele naturii (p. 67), prin înlocuirea corespondenței magice cu o corespondență simbolică de natură poetică.

Privind literatura română scrisă pe teritoriul țării noastre, autorii volumului trebuiau să abordeze cu mai mult curaj unele probleme spinoase cum ar fi de exemplu exercitarea influenței umaniste a cronicarilor poloni asupra artei lui Gr. Ureche și Miron Costin, de pildă asupra realizării portretelor (idee susținută de P. P. Panaitescu) sau influența directă în privința istoriei și a realizării portretelor din operele istoricilor latini ca Tit Liviu, Tacit sau Cicero (idee susținută de Pompiliu Constantinescu și reluată de Alexandru Piru).

Tratând fenomenul literar pe etape, poate că era bine ca în cadrul fiecărei perioade să se urmărească cultura românească pe teme, ca de pildă: literatura religioasă în secolul al XVII-lea (Varlaam, Udriște Năsturel, Simion Ștefan, Dosoftei, Biblia de la București, Ion Zoba din Vinț etc.) apoi literatura istorică: Gr. Ureche, Miron Costin, Letopisețul Cantacuzinesc, cronică Bălenilor, Gheorghe Brancovici etc.

Cu toate aceste mici deficiențe semnalate de noi, trebuie menționat cu toată convingerea că *Istoria literaturii române*, vol. I, este o lucrare de proporții considerabile, de o ținută științifică nouă în istoria literară românească, cu analize subtile asupra operelor folclorice, istorice și literare, cu o informație și aparatură științifică deosebită.

EUGEN TODORAN și PARTENIE MURARIU

IVAN POPOVIC', *GESCHICHTE DER SERBOKROATISCHEN SPRACHE*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960, 687, p., în -8°

Regretatul lingvist sîrb Ivan Popović (1923—1961) a dat, cu puțin înainte de moartea sa, o operă monumentală, pe care nici unul dintre slaviști nu se încumetase s-o facă: o voluminoasă istorie a limbii sîrbo-croate¹. Ea constituie forma ultimă pe care a căpătat-o opera mai veche a aceluiași învățat, *Istoriја srpskohorvatskog jezika*, Novi-Sad, 1955. Textul sîrbesc, prelucrat și amplificat, a fost tradus în germană de un colectiv de slaviști din Berlin și Kiel.

¹ Opera lui A. Leskien, *Geschichte der serbo-kroatischen Sprache*, I, Heidelberg, 1914, este o gramatică istorică a limbii sîrbo-croate, nu o istorie a acestei limbi (prin istorie a limbii înțeleg o tratare pe epoci a dezvoltării unei sau mai multor limbi).

Autorul expune istoria limbii sîrbo-croate în nouăsprezece capitole, dintre care primele opt (p. 1—346) sînt consacrate descrierii slavei primitive, istoriei lingvistice a Peninsulei Balcanice și a regiunilor vecine, de la nord, din epoca neolitică și pînă în secolul al IX-lea, și unor probleme de etnogeneză sîrbo-croată, slovenă și bulgară, iar restul (p. 347—650) se ocupă exclusiv de istoria limbii sîrbo-croate. Iată titlurile acestor capitole: I. Slava de sud primitivă (*Das Ursüdslawische*) în vechea patrie; II. Substrate preslave în Peninsula Balcanică, Noricum, Panonia și Dacia; III. Slavii în Europa centrală și în Peninsula Balcanică; IV. Vechile substrate în Europa centrală și în Peninsula Balcanică și despărțirea slavei de sud de slava de nord; V. Însemnătatea lingvistică și culturală a slavilor de sud pentru substrate și superstrate; VI. Grupa de vest și grupa de est a slavei de sud; VII. Nașterea și desfășurarea grupei slave de sud-vest. Limba sîrbo-croată și limba slovenă; VIII. Contactele noi ale limbilor slave de sud în noua lor patrie; IX. Periodizarea istoriei limbii sîrbo-croate; X. Limba sîrbo-croată și dialectele ei în epoca sîrbo-croată veche (de la secolul al IX-lea la al XIV-lea); XI. Limba sîrbo-croată și dialectele ei în epoca sîrbo-croată medie (de la secolul al XIV-lea la al XVIII-lea); XII. Limba sîrbo-croată și dialectele ei în epoca sîrbo-croată nouă; XIII. Răspîndirea geografică a sîrbo-croatei în Iugoslavia și în străinătate; XIV. Noi micșorări geografice ale teritoriului lingvistic sîrbo-croat; XV. Elemente de origine slavă primitivă în structura gramaticală a limbii sîrbo-croate; VII. Elemente străine în sistemul gramatical al sîrbo-croatei; XVIII. Elemente străine în lexicul sîrbo-croatei; XIX. Istoria limbii literare sîrbo-croate. După cum se vede, un singur capitol, ultimul, este consacrat istoriei limbii literare sîrbo-croate. Atenția autorului a fost reținută deci în special de procesele lingvistice mai vechi, care pun și problemele cele mai greu de rezolvat.

Tînărul învățat sîrb, mort așa devreme, a făcut un efort considerabil, asimilînd un material de fapte imens și trăgînd din el concluziile care i se părea că se impun, fie în acord, fie mai ales în contradicție cu învățații anteriori. El se opune în special unor interpretări care caracterizau generația mai în vîrstă de lingviști (în primul rînd A. Belić), alăturîndu-se unor cercetători mai tineri, atît din Iugoslavia, cît și din Ungaria, Bulgaria și România. Această nouă generație de lingviști a început să activeze prin anii 1930—1940. Opera cuprinde viziunea despre limbile balcanice, vechi și noi, în special despre limba sîrbo-croată, a acestei generații de lingviști în care Ivan Popović ocupă un loc de frunte. Ca să se vadă și mai bine meritele lui Popović, vom spune că generația corespunzătoare din țările vecine n-a reușit să dea opere de sinteză similare cu aceea a lingvistului sîrb. Astfel, la români, după efortul generațiilor mai vechi, de a da opere de ansamblu, generația care a început să activeze pe la 1930—1940 n-a publicat o istorie a limbii române de aceleași dimensiuni.

Problemele tratate de autor sînt numeroase. După părerea noastră, Popović a rezolvat bine multe probleme de istoria limbii sîrbo-croate, dar în multe altele, și anume de o importanță capitală, s-a înșelat. Vom discuta aici doar cîteva din soluțiile sale care ni se par contestabile.

Autorul, care se plasează, în ce privește originea românilor, pe poziția justă, că poporul român s-a format atît la nordul cît și la sudul Dunării (p. 59—64), n-a putut lua o poziție justă în privința originii albanezilor (p. 79—85). El respinge teoriile mai vechi, care socoteau pe albanezi ca urmași ai ilirilor, și se alătură cercetătorilor mai noi, ca G. Weigand, A. M. Seliščev, H. Barić, D. Dečev, V. Geor-

giev etc., care admit originea tracică a albanezilor¹. Ca și ceilalți partizani ai acestei concepții, Popović nu observă (p. 80—81) că elementele lexicale preromane comune albanezei și românei sînt puțin numeroase și că unele dintre ele ne determină să admitem o bază lingvistică deosebită, traco-dacică pentru limba română, ilirică pentru limba albaneză. Autorul n-a cunoscut teoria lui A. Philippide despre originea albanezilor, din *Originea românilor*, II, Iași, 1928, p. 560—850, — această operă nu este citată nicăieri de învățatul sîrb —, conform căreia albanezii sînt urmașii panonilor de la sud de lacul Balaton și al populațiilor imediat vecine de la sud, din Slavonia, dintre Vrbas și Bosna, și din Munții Dinarici. Este drept că Philippide considera pe panoni, contra punctului de vedere general admis, ca un neam deosebit de iliri; dar însuși Popović se îndoiește (p. 68—69) de apartenența limbii panonice la limba ilirică. Noi admitem că albanezii au locuit numai în evul mediu în regiunea orașelor Niș, Durazzo și Scopie și că sînt originari nu din această regiune, care a fost romanizată în partea de nord și est și grecizată în partea de sud-vest, ci din părțile de sud ale Pannoniilor (adică din partea de sud a actualei Ungarii și din Slavonia), precum și din Munții Dinarici (deci actuala Bosnie)². Cum arată însuși Popović (p. 110—116 și 122—129, dar și în alte pasaje ale operei sale), toponimia antică care s-a păstrat în această regiune prezintă evoluția fonetică specifică sîrbocroatei, iar, printre graiurile slave de acolo, sînt unele care nu pot fi considerate ca venite mai tîrziu de la sud, în timpul năvălirii turce, așa că trebuie să deducem că strămoșii albanezilor au plecat de acolo spre est și sud la cîva timp după colonizarea slavă. În momentul de față problema aceasta ar trebui cercetată și pe baza materialelor arheologice. Ne permitem să sugerăm arheologilor unguri și iugoslavi să urmărească, eventual prin săpături noi, această presupusă migrație a populației ilirice din sudul Panoniei și Bosnia spre Niș, Scopie și Durazzo.

Socotim că autorul are dreptate să susțină, împotriva lui I. Cvijić, A. Bélic și J. Melich, că în Slovenia, Croația de nord, Baranja și Vojvodina, populația slavă a locuit mereu, din epoca colonizării slave și pînă astăzi, fără întrerupere; în această privință, Popović, folosind cercetările mai noi ale lui I. Kniezsa, E. Moór etc., aduce argumente temeinice în sprijinul ideii că populația din părțile de nord ale actualei Iugoslavii a locuit acolo din epoca colonizării, că a avut un caracter sîrbocroat și că se exclude, pentru regiunile respective, transmiterea toponimicelor de origine antică, *Drava, Sava, Morava, Una, Tisa* prin longobarzi și prin avari. Este sigur că greșește însă Popović cînd afirmă că la fel stau lucrurile și cu Banatul românesc. Autorul admite și aici o continuitate sîrbească din epoca migrației slave și pînă astăzi, socotind pe carașoveni drept urmași populației slave care s-ar fi stabilit în Dacia în secolul al VI-lea sau al VII-lea. El invocă în sprijinul său toponimice ale sîrbilor din Banat de origine antică și înrudirea graiului carașovean cu cel sîrb din Vojvodina. Dar dacă Popović are dreptate să combată pe Melich (p. 110—111 și 119) cînd acesta susține că, în Ardeal, Crișana și Banat, numele de riuri antice s-au transmis, ca și în Panonia, prin turanici (avari), de la care au fost preluate apoi de unguri, el greșește cînd își imaginează (p. 119—120) că în Dacia hidronimicele antice s-au transmis numai prin slavi. Nume ca *Dunărea* (vezi G. Ivă-

¹ Este adevărat că V. Georgiev socotea pe dacomesi — în care vede pe strămoșii albanezilor și ai românilor — drept un popor deosebit de tracii. Dar acest mod propriu al său, de a gîndi în problema traco-dacilor, nu-l separă radical pe învățatul bulgar de susținătorii mai vechi ai originii tracice a albanezilor.

² Vezi cele spuse de noi în *AUT, Seria Științe filologice*, II, 1964, p. 253—261.

n e s c u, *Contributions onomastiques*, București, 1958, p. 125—137, articolul *Origine des noms du Danube*, ca și literatura citată acolo), și desigur și *Criș*, *Motru*, *Argeș*, *Vedea*, probabil și *Buzău*, s-au transmis prin români. În acest volum, p. 200—204, am încercat să arăt că și *Năruja* este o moștenire directă, din antichitate, a poporului român. În ce privește Banatul, Popović afirmă că srb. *Tamiš*, v. mag. *Timiș* (numele Timișului) se explică prin filieră exclusiv slavă. Dar rom. *Timiș*, necitat de el¹, — și numele apare și în sudvestul Ardealului, dar cu accentul schimbat: *Timiș* —, se poate considera și ca o moștenire românească: faptul că *t+i* nu apare prefăcut în *ț* se explică desigur prin aceea că accentuarea *Timiș* este originară, cum indică și biz. *Τιμήσις* (Constantin Porfirogenetul). Dar chiar dacă am fi obligați să renunțăm la această explicare prin evoluția fonetică românească a rom. *Timiș*, încă nu sîntem obligați să admitem că slavii care s-au stabilit în Banat în secolul al VI-lea au aparținut triburilor sîrbo-croate. Toponimicele bănățene de origine slavă se repartizează în două straturi: unele (*Breázova*, *Glimbóca* etc.) prezintă forma slavă veche și de tip bulgar, cum a dovedit Emil Petrovici, *Dacor.*, X, p. 233—277 passim (în cadrul articolului *Dacoslava*), și *Romanoslavica*, I, p. 9—26, articolul *Slavjano-bolgarskaja toponimika na territorii Rumynkoj Narodnoj Respubliki*; altele prezintă un tip sîrbesc, și anume mai nou: *Dilbočeť*, cum a dovedit tot Emil Petrovici, *Dacor.*, VIII, p. 176—180, articolul *Toponimice slave din valea Almăjului (Banat)* (el afirma atunci că acestea din urmă se găsesc numai în valea Almăjului și preciza că faptele de limbă în discuție se întîlnesc și în graiul carașovenilor). Este drept că Emil Petrovici nu vorbește de o toponimie mai veche, de tip bulgăresc, în valea Almăjului, și admite, cum rezultă și din articolul său *Etimologia toponimicului Virciorova*, publicat în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Series IV, *Philologia*, 1961, p. 7—12, retipărit, în limba franceză, în *Balkansko ezikoznanie*, III, Sofia, 1961, p. 95—99, că slavii cei mai vechi din vestul României erau de tip sîrbesc. (Adăugăm totuși că învățatul clujean consideră această concluzie numai ca probabilă.) Dar această părere nu poate fi acceptată: dacă sîrbii din Carașova s-au stabilit acolo destul de tîrziu (cel mai de vreme, pe la sfîrșitul secolului al XII-lea, cum admite Th. N. Trîpcea, *Carașovenii — o „măruntă” populație din țara noastră*, în *Studii, Revistă de istorie*, Anul X, 1957, nr. 6, p. 93—101)², trebuie să credem că tot așa au stat lucrurile și cu sîrbii care au creat toponimia slavă din Valea Almăjului. Este clar deci că, după slavii vechi, din secolul al VI-lea sau al VII-lea, care se vor fi stabilit în tot Banatul și poate chiar în regiunea Timocului și Moravei, unde erau mulți români, au venit, cel mai de vreme în secolul al XII-lea, niște sîrbi, ai căror urmași neasimilați de români sînt carașovenii, și că, la venirea lor, a dispărut toponimia slavă veche din această regiune. Că acești

¹ Pronunțarea *Timiș*, caracteristică de altfel numai păturii culte românești, este greșită.

² Trîpcea face ipoteză judicioasă că, înainte de a trece la catolicism, strămoșii carașovenilor au fost bogomili — ar fi unele indicii în acest sens — și că ei s-au stabilit în Banat în timpul migrării în masă a bogomililor din Serbia, ca urmare a măsurilor de exterminare a bogomilismului, luate de Nemanja. Totuși, pînă la un nou studiu, mai amănunțit, asupra originii carașovenilor, concepția sa nu este obligatorie: nu știm încă dacă trebuie să părăsim concepția mai veche, a lui L. Miletic, *Über die Sprache und Herkunft der Krassovener in Süd-Ungarn*, în *Archiv für slavische Philologie*, XXV, 1908, care a arătat că graiul carașovean se integrează în graiurile sîrbești kosovo-resaviene (de la Kosovo și Resava). Părerăa lui Miletic, că strămoșii carașovenilor trecuseră la catolicism deja în această regiune și că ei sînt originari de la Prizren, pe care l-au părăsit în 1466, cînd episcopia catolică de acolo a fost distrusă de turci, a fost înșușită și de Emil Petrovici, *Graiul carașovenilor*, București, 1935, p. 221—224.

slavi sînt alții decît cei stabiliți în Banat în secolul al VI-lea poate rezulta și din faptul că ei au *dlbokъ* „adînc“, nu *globokъ*, ca aceia (cf. toponimicul *Dilboceț*, din Valea Almăjului). Popović, care arată (p. 344) că prefacerea lui *globok* în *dъlbokъ*, unul din faptele comune sîrbocroaților și bulgarilor, s-a produs sub influența vechiului **dlbsti*, **dlbo* „höhlen, aushöhlen“ și consideră fenomenul în discuție ca petrecut în secolele al VII-lea—al XI-lea, nu se gîndește că această inovație ar putea fi și slavă primitivă (firește, nu generală, ci dialectală) și că, deci, ea ar putea indica caracterul deosebit al slavilor stabiliți în secolele al VI-lea și al VII-lea în Dacia, față de cei din sudul Dunării. Faptul că graiul carașovenilor prezintă asemănări cu cel din Vojvodina nu duce la concluzia că sîrbii carașoveni au fost întotdeauna în vecinătatea Vojvodinei, și anume în teritoriile imediat vecine din est. Aceste asemănări se pot explica prin conviețuirea de veacuri a sîrbilor din Carașova cu cei din Vojvodina, fie pe actualele lor teritorii, fie mai la sud¹. De altfel problema stabilirii carașovenilor în Banat trebuie legată de problema stabilirii unor sîrbi și în valea Almăjului, precum și în Oltenia de sud-vest, în regiunea toponimicului *Saghiavăț* (<srb.-cr. **sađavec*, derivat de la *sađa* „funingine“), atestat în documentele evului mediu (etimologia a fost dată de E. Petrovici, în articolul citat mai sus, din *Acta Universitatis Babeș-Bolyai*, 1961). Este probabil că toți acești sîrbi, pe care Petrovici înclină să-i considere locuind acolo începînd din secolul al VI-lea, s-au așezat în regiunea respectivă cel mai de vreme în secolul al XII-lea, poate chiar mai tîrziu.

După cum se vede, Popović înglobează o parte din Banatul românesc la teritoriul de formație a limbii sîrbo-croate. El face greșeala de a crede că teritoriul de formație a limbii sîrbocroate (și a poporului sîrbo-croat) a fost foarte întins: de la munții Almăjului pînă la Adriatică. Trebuie să precizăm însă că el nu vorbește de o formare, de o naștere a limbii sîrbo-croate, deși termenii *naștere* (Entstehung) sau *geneză* (*Genese*) apar în alte împrejurări în opera sa, în legătură cu unele grupe de dialecte (de exemplu la p. 303 și 351). Dar cu aceasta, intrăm în discuția unei alte probleme, aceea a formării limbii sîrbo-croate, a formării poporului sîrbo-croat, discutată amplu în cartea de față. Acest proces de glotogeneză și de etnogeneză n-a fost clarificat în trecut și, după părerea mea, n-a fost clarificat nici prin opera de față. De altfel, procesele în discuție nu pot fi clarificate decît pe baza unei teorii juste asupra cauzelor schimbărilor fonetice, care ocupă locul cel mai important în procesele glotogonice. Dar lingvistica nu dispune în momentul de față de o teorie asupra cauzelor proceselor fonetice: teoriile la modă asupra cauzei schimbărilor fonetice sînt cu totul eronate, cum am încercat să arăt în articolul *O nouă teorie despre formarea limbilor romanice și despre cauzele schimbărilor fonetice*, publicat în *Revista de filologie romanică și germanică*, V, 1961, p. 361—373. Problemele de glotogeneză și etnogeneză sînt discutate cîteodată de lingviști sau de istorici, dar fără ca unii să țină seamă de rezultatele celorlalți — și este în special nevoie ca istoricii să țină seamă de rezultatele lingviștilor. Pe de altă parte, specialiștii în diversele ramuri ale lingvisticii: romanistică, germanistică, slavistică etc., lucrează în această privință izolat și nu-și transmit reciproc

¹ Pentru a dovedi vechimea slavilor în Vojvodina, Popović invocă toponime de origine slavă, atestate începînd din secolele al XIII-lea, al XIV-lea și al XV-lea (p. 134—135), dar și toponime de origine antică, ca *Srēm* < *Sirmium*, *Medbara* (toponimic minor) < *Metubarris*, *Tisa*, *Tamiș* și *Sava* (apele denumite de cele trei din urmă își au izvoarele și o bună parte din cursul lor în alte regiuni și s-ar fi putut transmite sîrbilor din Vojvodina mai tîrziu).

experiența. După părerea mea, o mare rătăcire în punerea problemelor și o falsificare a concepțiilor a adus neolingvistica, prin aceea că ea socotește schimbările fonetice ca generalizate la întreaga comunitate lingvistică prin imitație, când de fapt ele sînt generale, adică rezultate dintr-o tendință de schimbare a întregii comunități lingvistice.

Referindu-mă la I. Popović, trebuie să spun că el ignorează, ca atîți alți lingviști, procesele de etnogeneză și glotogeneză. În opera sa nu se întîlnește un capitol special, consacrat formării limbii sîrbo-croate. Acest proces este tratat de autor atît în primele opt capitole introductive sau de generalități, în special în capitolul al VII-lea, unde fixează, după alții, începutul epocii de diferențiere față de slovenă, în secolul al IX-lea, cît și în capitolul al X-lea, consacrat limbii sîrbo-croate și dialectelor ei în epoca sîrbo-croată veche (secolul al IX-lea—al XIV-lea). Pe de altă parte, Popović are o concepție greșită despre schimbările fonetice, considerînd că aria mai întinsă sau mai restrînsă pe care au loc ele depinde de faptul că procesul de simbioză a populației se desfășoară pe un teritoriu mai întins sau mai restrîns. După el, deci, orice schimbare caracteristică întregului teritoriu pe care se vorbește o limbă presupune o simbioză, adică o perioadă de comunitate, a întregului popor, iar orice schimbare dialectală presupune o scindare a acestei simbioze, a acestei comunități. El nu spune cînd se sfîrșește procesul de formare a limbii sîrbo-croate. Dar în acest capitol se arată că cele mai multe schimbări fonetice și morfologice care caracterizează sîrbo-croata în întregimea ei sau pe arii foarte mari și prin care se ajunge la desmembrarea unității slave de sud-vest în sloveni și sîrbo-croați au loc pînă în secolul al XI-lea—al XII-lea (vezi p. 380). Popović ar fi trebuit, deci, să delimiteze epoca de formare a limbii sîrbo-croate între secolele al IX-lea și al XII-lea și să distingă, în cadrul epocii numite de el sîrbo-croată veche, două epoci mai mici: epoca de formare a sîrbo-croatei și epoca sîrbo-croată veche propriu-zisă. Este drept că, la p. 351, învățatul sîrb spune că, în secolul al IX-lea, dialectele sîrbo-croate alcătuiau „un fel de sîrbo-croată primitivă foarte unitară” („eine Art sehr stark einheitliche serbokroatische Sprache”); dar el nu face nici o precizare cu privire la durata acestei faze a sîrbo-croatei.

Procesul de formare a limbii sîrbo-croate este considerat de Popović ca un reflex pe plan lingvistic al creării primului stat feudal croat (p. 331, 351 și 379): unirea Croației de nord și a celei de sud într-un singur stat, în secolul al IX-lea, a constituit baza pentru dezvoltarea solvene și sîrbo-croatei ca limbi aparte: sîrbo-croații rămînînd în afara acestui stat, au alcătuit o comunitate lingvistică aparte. El admite (p. 379—380) o simbioză a dialectelor sîrbo-croate štokavian, šćakavian, čakavian și kajkavian, din secolul al IX-lea pînă în al XIV-lea, simbioză care singură ar explica apariția unor procese fonetice din acea vreme — de fapt, precizăm noi, de pînă în secolul al XII-lea —, caracteristice întregii arii sîrbo-croate. După noi, nu crearea statului croat a declanșat procesul de formație a limbilor slovenă și sîrbo-croată, ci procesul a început în acel moment în care slavii au început să asimileze populația autohtonă, dalmată sau albaneză, de origine iliro-panonică; dacă, pe teritoriul iugoslav, s-au născut două limbi slave, slovena și sîrbo-croata, aceasta nu se explică prin faptul că populația s-a scindat în două comunități lingvistice atunci cînd s-a creat statul croat, ci prin faptul că baza articulatorie a populației din regiunea slovenă era alta decît cea a populației din regiunea sîrbo-croată; diferența de bază articulatorie — de obișnuințe articulatorii înnăscute, din cadrul populației autohtone — explică diferența lingvistică, iar aria proceselor fonetice nu depinde de aria pe care se realizează simbioza populațiilor, în speță, de apartenența sau nonapartenența la un anumit stat, ci de

aria pe care se găsește aceeași bază articulatorie. De altfel, pentru sîrbo-croată nu este vorba decît de trei schimbări fonetice: $q > u^1$, $l > u$ și $*a$ (provenit din ъ, ь) $> a$, dintre care, după cum singur recunoaște (p. 382—385), ultimele două nu sînt totuși general sîrbo-croate, întrucît nu se petrec întotdeauna la periferie. „Periferia“ în care nu se petrec aceste fenomene este ocupată de dialectul șopilor, unde l și $*a$ au rămas neschimbați (Popović spune, p. 385, că $*a$ a devenit $\bar{a}$, adică „breites e“; dar acest fapt s-a petrecut, desigur, cu mult mai tîrziu); dar ținutul șopilor este prea întins, pentru a putea fi considerat periferic; acolo am avut o altă bază de articulație și de aceea nu s-au mai petrecut fenomenele în discuție. Ca adept al concepției neolingvistice², Popović înțelege să explice (p. 259) evoluția divergentă a graiului șopilor și în special arhaismele fonetice în discuție prin aceea că, din secolul al IX-lea și pînă în al XIII-lea, ținutul șopilor a fost smuls de la evoluția comună a dialectelor sîrbe, fiind integrat în statul bulgar (de fapt, între 1018 și 1185, chiar mai tîrziu, în statul bizantin). Aici se face mai întîi greșeala de a se crede că un dialect care era de tip sîrbesc în patria primitivă a slavilor și a rămas în mod necesar sîrbesc și pînă în secolul al IX-lea, a trebuit să urmeze, oarecum mecanic, dezvoltarea limbii sîrbo-croate și după aceea. Dar factorii evoluției unui grai nu sînt cuprinși în el însuși, și nu depind nici de granițele politice, care nu pot avea, în domeniul fonetic, urmări atît de însemnate: limitele dintre state nu pot determina granițe fonetice, dacă ele nu coincid cu limitele dintre baze de articulație în parte deosebite. Totuși în problema originii șopilor și a graiului lor, atît de controversată de slaviști, autorul a adus și contribuții pozitive. El are, desigur, dreptate cînd susține că dialectul șopilor este un vechi dialect sîrb care a primit, în mai mare măsură decît restul dialectelor sîrbo-croate, trăsăturile așa-zisei uniuni lingvistice balcanice și că asemănările cu bulgara ale acestui dialect se înscriu toate între trăsăturile lui balcanice. Dar nu trebuie să minimalizăm faptul că aceste dialecte seamănă în unele privințe cu cele bulgare: trăsăturile uniunii lingvistice balcanice s-au petrecut în perioada de formare a limbilor din această uniune și deci dialectul șopilor prezintă înrudiri și cu limba bulgară. Și aceste înrudiri se explică mai puțin prin situația geografică a dialectelor, care fac oarecum tranziția de la sîrbo-croată la bulgară, cît prin baza de articulație din regiunea respectivă: substratul din această regiune n-a fost iliric, ci tracic — mă gîndesc, desigur, mai ales la tracia romanizată din această regiune, din care se trag probabil și strămoșii macedoromânilor — ceea ce și explică deosebirile fonetice — și de altă natură — față de restul dialectelor sîrbo-croate. Autorul are, desigur, dreptate și cînd combate (p. 258—261) pe N. van Wijk, care credea că dialectul șop s-a format tîrziu, începînd din secolul al XIV-lea, cînd statul sîrb s-a extins în aceste părți, și că s-a format prin sîrbizarea românilor din acea regiune. Popović urcă prezența graiurilor de tip sîrbesc în această regiune pînă la prima migrație slavă în Peninsula Balcanică, pusă de el în prima jumătate a secolului al VI-lea; dar

¹ Eu aș crede că prefacerea lui o , în u , este slavă primitivă, întrucît ea este presupusă și de cehă, slovacă și rusă, și că în epoca de formare a sîrbo-croatei, a avut loc numai prefacerea lui $*u$, în u (denazalizarea).

² Că Ivan Popović este un adept al neolingvisticii rezultă și din următoarele rînduri (de la p. 379), după noi fără rost: „bei dem heutigen Forschungsstand ist es leider meist schwer zu sagen, in welchem von diesen Dialekten die Neuerungen zuerst eintraten; es ist aber a priori anzunehmen, dass die zuerst im Zentrum auftauchten und sich dann allmählich gegen die Randgebiete verbreiteten“.

cum migrația în masă a slavilor în peninsula a avut loc în prima jumătate a secolului al VII-lea, nu se poate trece peste această dată. Noi socotim că, înainte de sîrbi, au locuit la Niș albanezii, căci toponimicul *Niș* prezintă, cum am văzut mai sus, evoluția fonetică a limbii albaneze. Rămîne însă un bun cîștigat al științei ideea că teritoriul de formare a limbii și poporului sîrbo-croat a fost mai întins decît s-a crezut pînă la Popović. Învățul sîrb recunoaște că trăsăturile „balcanice” ale graiului șopilor se explică prin asimilarea de către sîrbi a unor români — deci recunoaște pînă la urmă ca factor hotărîtor substratul —, dar fixează această asimilare a românilor de către slavi cu mult mai înainte decît o făcuse van Wijk¹, se pare la cîtva timp după năvălirea slavă din secolul al VI-lea, ceea ce este, desigur, eronat: foarte probabil, procesul de asimilare a populației locale a avut loc, ca pretutindeni pe teritoriul slav sud-dunărean, la cîteva secole de la colonizare, deci prin secolul al IX-lea. Noi socotim că albanezii, originari, cum am spus, din regiunile imediat vecine de la vest și din Pannonia de sud, așezați de asemenea în această regiune (Niș-Scopie), nu s-au prea amestecat cu populația romanică de acolo, care a fost asimilată mai ales de șopi.

După toate cele spuse mai sus, trebuie să tragem concluzia că limba sîrbo-croată, — întocmai ca și alte limbi, de exemplu italiana, dar nu în aceeași măsură ca și ea, — n-a avut, în epoca ei de formare, aceeași dezvoltare fonetică, morfologică și sintactică, pe tot teritoriul ei. Din cauza diversității de substrat, dialectele sîrbo-croate străvechi, care căpătaseră o serie de particularități comune chiar în patria primitivă a slavilor, au avut, în Peninsula Balcanică, o evoluție în parte divergentă.

Pe baza literaturii științifice mai vechi, dar cu multe contribuții personale, autorul a încercat să stabilească repartitia geografică a dialectelor sîrbo-croate din epoca feudală de pînă în secolul al XIV-lea și să urmărească modificările aduse acestei repartitii prin numeroasele migrații (mișcări metanastasice) din epoca modernă. Este o operație pe care dialectologii români n-au făcut-o încă și nici n-o vor putea face pînă nu vor renunța la ideea eronată, că actuala repartitie a graiurilor dacoromâne are origini foarte apropiate de noi și că de la început și pînă astăzi ea a rămas neschimbată².

După cît pot eu judeca, concepția lui Popović despre dezvoltarea dialectelor sîrbo-croate este cea mai veridică dintre toate teoriile avansate pînă astăzi.

Cuvintele românești apar în general bine redată. Totuși cîteva sînt reproduse cu greșeli de tipar. Astfel pe 93: *Piraul Gotului* în loc de *Pîriul Gotului*; p. 287: *pestrit* în loc de *pestriț*.

Lucrarea se încheie cu o bibliografie a celor mai importante lucrări despre limba sîrbo-croată și cu trei indici: unul de materii, altul de cuvinte și altul de nume de locuri.

Cu toate greșelile ei, opera lui Popović, care constituie un efort de sinteză impresionant, rămîne una dintre realizările cele mai însemnate ale lingvisticii contemporane și face nepieritor numele lingvistului sîrb, dispărut prea devreme.

G. IVĂNESCU

¹ El nu admite nici data la care se oprișe Beliċ: pînă în secolele al XII-lea—XIII-lea.

² Un început de atitudine împotriva acestei condiții îl constituie pasajele privitoare la diferențierea și dezvoltarea graiurilor dacoromâne din lucrarea mea, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1948.

Acad. AL. GRAUR, *NUME DE PERSOANE*, București, Ed. științifică, 1965, 185 p.

Dacă în majoritatea domeniilor de investigație lingvistică se constată azi în țara noastră rezultate favorabile apariției unor lucrări de sinteză, nu același lucru se poate spune în ceea ce privește toponimia și, mai cu seama, antroponimia, în care, așa cum remarcă și Acad. Iorgu Iordan¹, cercetarea nu a luat o dezvoltare proporțională cu progresul înregistrat la noi, în anii din urmă, în celelalte compartimente ale lingvisticii. Totuși, cunoscut fiind aportul pe care-l pot aduce toponimia și antroponimia la studierea și cunoașterea temeinică a unor perioade mai vechi din istoria poporului român și a limbii române, pentru care documentele lipsesc, tema a constituit și mai înainte obiectul unor lucrări, însă ele s-au limitat (și aceasta va fi fost, desigur, în intenția autorilor lor) fie numai la un anumit teritoriu², fie numai la o anumită epocă³, așa încât rezultatele obținute au rămas și ele parțiale (putând fi totuși, uneori, extinse). Abia în ultimii ani câțiva cercetători tineri, mai ales clujeni, au studiat unele aspecte interesante ale antroponimiei din anumite regiuni.

Într-o asemenea situație apare de la sine importanța unei lucrări, atât de bine venite, ca cea pe care o prezentăm în paginile de față. Cartea reprezintă, de fapt, rodul unor preocupări a căror concretizare a început mai amplu încă în 1964, cu *Etimologii românești*. Investigația este aici mult extinsă în spațiu și în timp, iar prezentarea faptelor urcă de multe ori în planul lingvisticii generale, deși cartea, adresându-se, așa cum arată și autorul (p. 11), unui public larg, are un pronunțat caracter de popularizare. Ea se deschide cu un *Cuvînt înainte* în care, pe lângă deosebirile existente între numele de persoane și cuvintele comune ale limbii, sînt relevate, prin demonstrații clare, susținute de exemple, foloasele întreprinderii unui studiu al antroponimiei. Aceste demonstrații sînt, în fond, tot atîtea concluzii anticipate, pe care cititorul le poate desprinde singur la capătul lecturii lucrării. Tot aici autorul atrage atenția asupra dificultăților pe care le implică cercetarea etimologiei numelor de persoane, dar subliniază, în același timp, că nu mai puțin considerabilă este importanța ei atât pentru istoria societății, cît și pentru istoria limbii.

Introducerea (p. 17—24) ni se pare, și ea, extrem de utilă și interesantă prin problemele de ordin general pe care le ridică aici autorul, cum ar fi: mecanismul apariției numelor de persoane, pe baza cuvintelor obișnuite, legătura, motivată inițial, dintre nume și purtătorul său, mentalitățile diverse și capriciile de multe ori bizare, care-i determină pe părinți la alegerea unui anumit nume pentru noul născut, sursele cele mai obișnuite (istoria, geografia, literatura) din care pot fi reținute nume de persoane etc. Faptul, de pildă, că un american și-a numit copiii *One, Two, Three, Four* („Unu“, „Doi“, „Tre“, „Patru“, p. 23), ar putea să surprindă, deși, așa cum preci-

¹ Acad. Iorgu Iordan, *Realizări și perspective în lingvistica românească*, comunicare ținută la Conferința națională de lingvistică românească, București, octombrie, 1964 și publicată în LR, nr. 1/1965.

² Ne referim la N. Drăganu, *Românii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei și onomasticii*, București, 1933 și la Șt. Pașca, *Nume de persoane și de animale din Țara Otului*, București, 1936, lucrare temeinică, putînd servi ca model în elaborarea și pentru alte regiuni a unor studii similare.

³ N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963.

zează autorul (p. 39), procedeul nu e nou, căci el se întâlnește și la romani: *Quintus*, *Sextus*, *Decimus* etc. După cum se știe, mai mult decât cuvintele comune ale limbii, numele de persoane sînt supuse modei, ceea ce poate face ca, în răstimp de cîteva generații, sistemul antroponomastic al unei populații să se schimbe radical¹. Asupra multora din ideile doar schițate aici, autorul va reveni cu explicații detaliate în capitolele următoare.

Expuse în douăsprezece mari capitole, problemele esențiale cuprinse în lucrare, considerate în natura și specificul lor, ar putea fi grupate în două părți: prima — cuprinzînd capitolele de la I la VII (inclusiv) și capitolul XII (ultimul) —, în care este înfățișată situația sistemului antroponimic la popoarele cele mai însemnate din antichitate și de azi, și a doua — subsumînd restul capitolelor —, în care atenția autorului este orientată în mod exclusiv asupra onomasticii românești, cu aspectele pe care ea le comportă. Ne grăbim să adăugăm că, în prima parte — așa cum am încercat s-o detașăm —, în care natura materialului studiat conferă cercetării o notă generală, autorul nu exclude din preocuparea sa limba română, ci dimpotrivă, ori de cîte ori are prilejul, revine mereu la ea, stabilind deosebiri sau puncte comune cu celelalte limbi. Idiomuri de o cu totul altă structură decît al nostru, vorbite de popoare îndepărtate de noi în spațiu c(hineza, semitica, limbile africane etc.), ca și cele care urcă mult în timp (vechi indoeuropene: indiana, greaca veche, celtica, germanica, vechea slavă) au folosit, sau folosesc și azi, sisteme de nume formate într-un mod interesant pentru noi (sistemul unui singur nume, de exemplu). În lucrare se insistă însă mai mult, cum e și firesc, de altfel, asupra limbii latine. Referitor la numele de botez românești, demnă de reținut este, pe lîngă multe altele, precizarea că *dor* (p. 54) — moștenit din latină —, a putut deveni nume de persoană: *Doru*, fiind, trebuind să fie, considerat, în acest caz, de origine românească, alături de care coexistă *Doru* ca hipocoristic de la *Theodor* (p. 63). De altfel, indiferent cum e înțeles, *Doru* (și corespondentul său feminin *Dora*) e simțit (și chiar atribuit) azi ca nume propriu-zis de botez.

O categorie deosebit de interesantă, dar și derutantă cîteodată, prin curiozitățile sale, o constituie hipocoristicele și diminutivele, care sînt uneori, în mod practic, foarte greu de deosebit, dată fiind posibilitatea de a se forma unele din altele. Se subliniază aici (p. 65—66) bogăția de subfixe cu care se formează diminutivele românești de la nume de persoane.

Sînt plauzibile explicațiile autorului cu privire la numele *Nica*, *Laza* (p. 63), *Sima* (p. 64), deși n-ar fi exclus ca ele să fie la noi împrumutate, în forma aceasta, din slavă, îndeosebi din sîrbă. În cazul poreclelor (cap. VI, p. 70—72), s-ar putea adăuga și observația, care vine în sprijinul afirmațiilor autorului, că transmiterea unei porecle de la tată la urmași, uneori chiar transformarea ei în nume, se explică nu numai prin dispariția cauzei care a generat-o, ci și prin pierderea sensului lexical pe care, în afară antroponimiei, cuvîntul respectiv îl are în mod obișnuit: *Albu* sau *Negru*, ca onomastice, nu ne mai sugerează ideea de culoare, așa cum se întîmplă cu același cuvinte cînd sînt adjective pur și simplu. Ar fi fost probabil utilă pentru noi și distincția dintre poreclele vechi și mai noi, care apar în diferite

¹ O tendință opusă modei este aceea a continuității antroponimice în regiunile mai izolate, ferite de influențe modernizante, în care, în chip de tradiție, în anumite familii, noul născut preia numele tatălui sau al bunicului, obicei moștenit, se pare, de la romani sau greci, unde era frecvent (vezi pentru aceasta și Șt. Pașca, *op. cit.*, p. 30).

medii sociale și dispar după un timp, fără a avea șansa de a deveni supranume. Latinizarea sau grecizarea unor nume (p. 78) în perioada Renașterii a fost un fapt real, dar fără a cunoaște o extensiune prea mare, căci exemplele ce pot fi aduse aici justifică o categorie minoritară, fenomenul fiind întâlnit, cel puțin într-o anumită epocă, doar în sfera unei pătri sociale restrânse.

În partea considerată de noi a doua, autorul surprinde fapte deosebit de interesante, pe care le supune unui comentariu minuțios. Dacă ar fi să menționăm aici câteva din precizările judicioase ale autorului, s-ar impune, în primul rând, observația, ce vizează, în fond, o problemă de toponimie, privitoare la sufixul *-esti*¹. În mod obișnuit, acest sufix este corespondentul plural al suf. *-esc(u)*. În antroponimie și toponimie e de observat, totuși, o ușoară modificare sub aspectul procesului de derivare cu ajutorul acestuia. Atașat unor nume de botez ca *Albu*, *Barbu(l)*, *Calomfir* etc., se obțin toponimicele *Albești*, *Bărbulești*, *Calomfiresți* (p. 113), iar de la acestea s-a ajuns la onomasticele *Albulescu*, *Bărbulescu*, *Calomfirescu*. Așadar, procesul pare să fie, într-o atare situație, invers, de la *-esti* la *-escu*². Acest sufix (*-esti*) este viabil și azi, cu sensul de apartenență, în unele regiuni ale țării (Oltenia, de pildă), unde pentru raza satului în care locuiesc mai multe familii cu numele *Nicoară*, *Stuparu*, *Fluierașu*, restul locuitorilor de acolo folosesc expresiile: pe la *Nicorești*, pe la *Stupărești*, pe la *Fluierărești*.

Autorul arată, de asemenea, că sufixul *-a* (moțional), aglutinat numelor terminate în *-escu* (p. 128), creează nume feminine familiare terminate în *-easca*: *Popeasca* (<*Popescu*), *Vasileasca* (<*Vasilescu*). Femininele însă, tot familiare, *Copceasca*, *Bîrlibeasca*, *Nicoreasca*, la care ușor s-ar mai putea adăuga și altele, derivate de la numele soțului: *Copce*, *Bîrliba*, *Nicoară*, arată că *-easca* apare nu numai ca un corespondent feminin și familiar al lui *-escu*, ci și ca un sufix feminin independent. Este, de asemenea, justă și nimerită sublinierea autorului cu privire la rolul matronimicelor în onomastica românească, ele fiind mărturii ale unor stări de lucruri de natură socială din trecut³.

În sfârșit, rețin în mod deosebit atenția capitolele X (*Observații morfologice asupra numelor românești*) și XI (*Observații privitoare la ortografie și ortoepie*), care, pe lângă profunzimea analizei, se impun și prin implicațiile de ordin practic, menite să intereseze, într-o măsură considerabilă, și un alt sector lingvistic, acela al cultivării limbii.

Cartea se încheie cu un indice de nume, foarte util pentru cititorul curios să cunoască explicațiile unor nume care-l interesează în mod deosebit. Dincolo de conținutul ei propriu-zis, cartea prezentată aici se impune și prin ideile noi pe care ea le poate sugera cercetătorului, cum ar fi, spre exemplu, ideea necesității unor monografii onomastice regionale, pe baza cărora să se poată redacta în viitor o sinteză a antroponimiei românești. Adresându-se unui public mai larg, autorul a dovedit o grijă statornică pentru sistematizarea materialului, foarte bogat de altfel, ceea ce constituie, desigur, un merit în plus al lucrării.

¹ Vezi și Acad. Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963, p. 157—158.

² Vezi pentru aceasta și Ion Donat, *Considerații istorice asupra toponimiei românești*, II, I.R., nr. 2/1965, p. 281—284.

³ Vezi Șt. Pașca, *op. cit.*, p. 74, *passim*.

Informația erudită (vezi în acest sens *Indicații bibliografice*, p. 13—15), rigoarea științifică și expunerea simplă, dar elegantă — calități ce se conjugă aici într-o armonie sobră, specifică și altor lucrări ale autorului — fac din cartea acad. Al. Graur un element de referință și un bun instrument de lucru pentru lingviști, ea servind, în același timp, la îmbogățirea cunoștințelor lingvistice ale omului de cultură.

D. CRAȘOVEANU

ISTORIJA RUSSKOGO ROMANA, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk S.S.S.R., I, 1962, 626 p.; II. Izd. «Nauka», 1964, 640 p.

O dată cu apariția celui de-al doilea volum al „Istoriei romanului rus” s-a realizat o lucrare de o deosebită însemnătate științifică. Pentru prima oară în critica sovietică dezvoltarea romanului clasic rus a devenit obiectul unei lucrări de mari proporții, bazată pe principiile estetice ale marxism-leninismului. Lucrarea umple o lacună în literatura de specialitate, mai ales că încercările anterioare, similare ca obiect de cercetare, erau incomplete. Atât din introducerea la primul volum, cât și din analiza concepției de redactare a colectivului de autori (A. S. Bușmin, B. P. Gorodetki, N. I. Pruțcov și G. M. Fridlender) reiese oportunitatea unei astfel de lucrări. Autorii își propun studierea profund științifică a proceselor complexe și contradictorii din dezvoltarea romanului rus de la originea sa până la începutul secolului al XIX-lea, precum și relevarea evoluției realismului. Autorii cercetează problemele enunțate în strînsă legătură cu dezvoltarea vieții social-politice și cu principalele curente literare. Fără îndoială, o astfel de lucrare are un caracter actual și este merită să satisfacă interesul mereu crescînd al cititorilor pentru însușirea temeinică a valorilor artistice și estetice create de către literatura progresistă rusă din trecut.

Volumul I, din punct de vedere al structurii, este alcătuit din 5 părți mari și o serie de capitole în care cercetătorii își propun ca, pe baza principiului cronologic, să descifreze drumul complicat parcurs de către romanul rus de la origine și până la începutul deceniului 6 al secolului al XVIII-lea. Primul capitol intitulat „La originea romanului rus” constituie una dintre părțile cele mai reușite ale acestui volum. Autorii analizează pe larg apariția celor dintii trăsături specifice genului, încă în primele povestiri din secolul al XVIII-lea, evidențiind modul în care aceste trăsături au fost dezvoltate și au dus în consecință la realizarea romanului în adevărata accepție a cuvîntului. Deși autorii, inițial, nu și-au propus (cu toate că era necesar) acest lucru, ei leagă apariția romanului rus de întreaga sa evoluție în literatura universală, ceea ce constituie un fapt pozitiv. Celelalte capitole cercetează pe larg aportul adus la dezvoltarea romanului de către figuri proeminente ale literaturii ruse ca Pușkin, Gonorov și Dostoevski (în deceniile 5—6). Volumul se încheie cu un capitol valoros dedicat contribuției lui Hertzen. În general, în volum sînt tratate etapele cele mai semnificative ale evoluției romanului rus din perioada analizată. Colectivul de autori se străduiește să prezinte o imagine completă a drumului parcurs de către roman în răstimpul avut în vedere în volum.

După cum s-a remarcat și în critica sovietică¹, cu toate calitățile sale indiscutabile, volumul I, în comparație cu cel de-al II-lea, este mai puțin reușit. La această concluzie ne duc o serie de scăderi ale lui, dintre care o parte le vom arăta mai jos. Omogenitatea tabloului general al drumului parcurs de roman suferă pe alocuri de unele abateri de la însăși istoria romanului. Astfel în lucrare întâlnim capitole izolate în care se face o analiză exhaustivă a operei unor scriitori, de pildă în capitolele „Drumul lui Pușkin spre romanul în proză” sau „Drumul lui Dostoevski de la „Oameni sărmani” până la romanul deceniului al 6-lea”, fapt care nu are o directă legătură cu istoria propriu-zisă a romanului ca gen, ci cu istoria literaturii în general sau cu monografiile scriitorilor respectivi. Nu întru totul întemeiat apar în volum o serie de capitole de trecere în revistă a dezvoltării romanului în cadrul fiecărui deceniu („Romanul rus în deceniile 5—6”), ca apoi fiecare deceniu să fie analizat în mod detaliat, separat, pe ani. Asemenea capitole duc la o repetare a materialului monografiilor sau la cercetarea unor fenomene de o mai mică importanță, uneori cu totul accidentale, care nu au nimic comun cu procesul analizat în ansamblu. În volum nu se respectă întotdeauna principiul cronologic, ceea ce face ca treptele procesului evolutiv urmat de către roman să apară disperate și nelegate între ele. Nu înțelegem de ce aparatul științific informativ nu satisface exigența care se cere unei opere științifice. Astfel, nu se indică întotdeauna anul scrierii și publicării atunci când sînt analizate operele literare. Tabelul bibliografic conține uneori inexactități ca, de pildă, afirmația că „Povestirile lui Belkin” ale lui Pușkin au apărut în anul 1831.

Asemenea deficiențe au fost în cea mai mare parte evitate în volumul al II-lea, apărut în anul 1964. Redacția a ținut cont de criticile și sugestiile aduse primului volum și în locul unei elucidări parțiale, adeseori empirice, a unor fenomene literare apare o înțelegere cu adevărat științifică a locului pe care îl ocupă istorismul în dezvoltarea romanului rus. Poate fi remarcată tendința permanentă a colectivului de autori în a-și concentra atenția asupra acelor laturi ale drumului parcurs de roman, care să dea un caracter unitar de motivare internă a procesului.

Structura romanului este judicios alcătuită. Articolul introductiv lămurește problemele generale ale evoluției romanului rus în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și următoarele două capitole analizează evoluția acestui gen literar între anii 1860—1870 și 1880—1900. În ele este subliniată contribuția adusă de către scriitori de seamă ai secolului al XIX-lea (Tolstoi, Cernîșevski, Goncarov, Turghenev, Dostoevski), paralel cu analiza acestor scriitori și a acelor opere literare care au o problematică și exprimă tendințe comune ca, de exemplu, romanele despre „oamenii noi”, romanul „antinihiliști”; se evidențiază de asemenea aportul adus de către pleiada de romancieri din deceniile 8—9. Volumul se încheie cu capitolul care se ocupă de apariția romanului realismului socialist, în strînsă legătură cu creația lui Gorki. Credem, că aici trebuia să se țină seama și de discuțiile și precizările relativ recente în legătură cu apariția metodei realist-socialiste.

Deși lucrarea nu este lipsită de unele carențe (repetări ale ideilor, lipsa unei unități de stil sau existența unor părți monografice) ea este net superioară volumului I. Autorii au realizat obiectivele propuse. În concluziile cercetătorilor sînt elucidate momentele de bază în istoria romanului. De asemenea, au fost găsite criterii juste și bine argumentate în aprecierea corelațiilor dintre aportul individual al scriito-

¹ V. Putintev, *Puti razvitiia russkogo romana*, Voprosi literatury, 4/1963, p. 211.

rilor și evoluția romanului rus. Cele mai reușite pagini ale lucrării demonstrează lupta dintre tendințele politice și estetice contradictorii, de care autorii țin seama în mod permanent la analiza fenomenului artistic.

Privită în ansamblu, această lucrare poate constitui o vie mărturie a creșterii în ultimii ani a nivelului cercetărilor istorico-literare. „Istoria romanului rus“ în două volume este o realizare de seamă a istoriografiei sovietice, constituind un valoros instrument de lucru pentru cercetători.

TRAIAN NADABAN

U. FOHT, **PUTI RUSSKOGO REALIZMA**, Moskva, Izdatel'stvo «Sovetskij pisatel'», 1963, 264 p.

În această lucrare cercetătorul sovietic analizează căile de formare și de dezvoltare ale realismului rus în secolul al XIX-lea. Pe baza unei experiențe bogate, care a fost concretizată în numeroase studii de specialitate, autorul se ocupă de tipologia realismului, de caracterul și specificul diferitelor curente din literatură rusă, căutând să stabilească legile generale care pot fi deduse din dezvoltarea procesului literar. Cartea se prezintă ca o serie de studii care sînt subordonate aceleiași probleme: explicarea realismului rus din punct de vedere istoric și tipologic.

În primul studiu, autorul tratează problema originalității și a specificului național al literaturii ruse clasice. Sînt reluate și subliniate unele constatări mai vechi ale criticii literare sovietice, dar accentul cade de astă dată pe elementul estetic al procesului literar. O atenție deosebită este acordată procesului de continuă schimbare și dezvoltare a realismului, idee care va sta la baza și a celorlalte studii din carte. Se consideră că atenția permanentă a scriitorilor ruși din secolul al XIX-lea s-a îndreptat spre trei teme principale, aflate în strînsă legătură una cu alta: popor, personalitate și patrie (p. 21—28). Ar fi fost necesară o tratare mai concretă a acestor probleme, cu atît mai mult cu cît ele sînt destul de des întîlnite în lucrările de specialitate. Neconvîngător este tratată tema poporului, deoarece autorul se rezumă la unele constatări generale.

Partea cea mai importantă a cărții o constituie studiile cu privire la periodizarea istoriei literaturii ruse în secolul al XIX-lea, precum și determinarea principalelor forme de manifestare, din punct de vedere tipologic, ale realismului rus din această epocă. Autorul pornește de la ideea, admisă de toți cercetătorii sovietici, că între literatură și mișcarea de eliberare națională rusă din veacul al XIX-lea există o legătură strînsă. De aceea consideră ca bază a periodizării literaturii periodizarea mișcării de eliberare din Rusia, făcută de Lenin. Este vorba de trei etape ale luptei de eliberare, cărora le corespund trei etape în dezvoltarea literaturii clasice ruse. În mod just, cercetătorul nu identifică limitele etapelor din literatură cu cele din dezvoltarea social-politică. De aceea etapele care marchează dezvoltarea istorică a literaturii ruse, din perioada studiată, au după părerea lui U. Foht următoarea configurație: 1) Etapa revoluționarilor din rîndul nobilimei. Formarea romantismului și realismului critic (1790—1856). 2) Etapa revoluționarilor raznocinți. Diferențierea

realismului critic (1856—1902). De a treia etapă care durează de la 1902 pînă la 1917 studiul nu se mai ocupă (p. 46—55).

În prima etapă autorul integrează pe drept, împotriva părerilor altor cercetători sovietici (A. N. Sokolov, E. N. Kupreianova și alții), și pe scriitorii „școlii naturale” și activitatea lui Gogol, Herzen, Polejaev, adică pe acei scriitori care sînt legați de deceniul al 5-lea. Ni se pare însă insuficient de motivată includerea în această etapă a activității lui Radișcev și Karamzin, care ar aparține unei perioade *predecembriste* (p. 46—48). Activitatea lui Radișcev se încadrează în literatura secolului al XVIII-lea, constituind momentul culminant al iluminismului rus, într-un timp în care ideile Revoluției franceze căpătaseră o putere deosebită de convingere. A lega direct activitatea lui Radișcev, pe de o parte, și a lui Karamzin, pe de altă parte, de mișcarea decembristilor înseamnă a nu ține seama de conținutul ideologic al epocii studiate și de modul cum acest conținut apare reflectat în opera literară, înseamnă a nu ține seama de contradicțiile ideologice din sinul aceleiași clase — a nobilimii —, de ceea ce se reflectă mai mult sau mai puțin direct în diferitele curente literare de la începutul veacului al XIX-lea.

În prima etapă autorul distinge trei perioade. Nu reiese suficient de clar de ce întregul proces literar dintre 1826 și 1856 este inclus într-o singură perioadă; în acest timp putem distinge două perioade, destul de deosebite între ele și, în general, admise de mai toți cercetătorii. O perioadă de la jumătatea deceniului al 3-lea pînă la începutul deceniului al 5-lea, cînd deși domină romantismul, totuși realismul se afirmă, și o a doua perioadă de la începutul deceniului al 5-lea pînă la jumătatea deceniului al 6-lea, cînd realismul critic devine metoda de bază a literaturii ruse. În etapa a doua autorul admite două perioade, care în linii mari corespund dezvoltării procesului literar. Nu credem că este justificată de fapte stricta delimitare în timp a începutului și sfîrșitului fiecărei etape și fiecărei perioade. Procesul literar este un act complex care nu poate fi raportat cu exactitate la o anumită operă sau la o dată fixă, cînd literatura își schimbă complet aspectul ei general. Din această cauză periodizarea propusă de autor capătă un caracter schematic, deoarece ia în considerare anumite elemente, trecînd sub tăcere pe celelalte. Este mai potrivită raportarea limitelor etapelor și perioadelor unei literaturi la date mai generale și deci mai cuprinzătoare.

Autorul adoptă o poziție critică față de teoriile unor cercetători din țările capitaliste. El este de acord cu teoria dezvoltării progresive a realismului (p. 56—57) și admite că elementele realiste au apărut în literatura rusă încă în Evul Mediu și, în special, în secolul al XVIII-lea (p. 61—63). În conformitate cu această teorie este emisă ideea existenței unui *prerealism*, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, care primește și denumirea de *realism didacticist* sau *iluminist*. Este interesantă apropierea care se face între Krîlov și Narejnii, pe de o parte, și Radișcev, pe de altă parte. Deci în dezvoltarea realismului rus, văzut din punct de vedere tipologic, s-ar putea distinge trei direcții principale: *prerealism* sau *realism didacticist*, *realism critic* și *realism socialist* (p. 70). Trecînd la analiza specificului realismului critic, autorul distinge mai multe varietăți: *realism psihologic*, *realism social* și *realism romantic* (p. 71—86). Chiar dacă termenii sînt uneori improprii (realism romantic), totuși teoria cercetătorului sovietic constituie un pas înainte în studierea specificului realismului rus, mai ales că autorul o susține cu argumente de ordin social și estetic. Nicăieri metoda de investigație psihologică nu este opusă celei sociale. Pentru scriitorii realismului psihologic interesul principal este îndreptat asupra personalității umane, asupra idealului acesteia, asupra relațiilor dintre om și societate, în care

elementul central îl constituie viața internă a personajului. Întregul sistem de personaje este construit pe baza caracteristicilor psihologice și nu sociale. Drumul parcurs este lung și anevoios, de la „creionarea caracterelor“ la Pușkin, la analiza psihologică a lui Lermontov și pînă la „dialectica sufletului“ la L. Tolstoi. La scriitorii realismului social optica analizei se schimbă: în centrul atenției nu stă viața sufletească, ci activitatea practică a personajelor. Aprecierea se face nu după calitățile sufletești, ci după modul cum personajul acționează, după valoarea socială a activității lui practice. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, în cadrul realismului social, apar elemente ale romantismului progresist. Cu tot meritul autorului care dezbate foarte interesant problema tipologiei realismului, totuși și aici remarcăm un oarecare schematism care se manifestă în trecerea cu vederea a acelor aspecte, care nu se încadrează în schema dată (de ex., lupta literaturii progresiste contra psihologismului abstract).

În studiile următoare este analizată proza lui Pușkin, subliniindu-se aportul ei în formarea realismului critic rus, apoi pe baza creației lui Lermontov este evidențiată logica întrepătrunderii realismului și romantismului în perioada de formare a realismului. Opera lui Gogol servește drept demonstrație a specificității metodei realiste în prima sa etapă. Analiza caută să demonstreze caracterul de dezvoltare progresivă a realismului. Uneori această tendință este puțin cam forțată, ceea ce duce la unele formulări neadecvate (stilul lui Lermontov este stilul lui Pușkin îmbogățit, p. 141).

Un ultim capitol se ocupă de stabilirea legilor dezvoltării istorice a literaturii. Autorul dezvoltă ideea că în literatură pot fi observate legi care se bazează pe ceea ce este esențial și repetabil în desfășurarea procesului literar-artistic. Pornind de la această premiză, el stabilește trăsăturile esențiale ale legii istorico-literare, pe care o definește ca „o legătură reciprocă concret-istorică între operele literare și realitate, între stadiile de dezvoltare ale direcțiilor literare sau ale creației diferiților scriitori, de asemenea între elementele componente ale unei opere literare singulare, legătură care are un caracter de necesitate și se manifestă într-o stabilitate relativă și printr-o repetare a ei“ (p. 260).

Importanța cărții cercetătorului sovietic constă în faptul că dezbate probleme controversate ale istoriei literaturii ruse, cărora, în parte, le dă răspunsuri noi și interesante. Cu toate rezervele față de periodizarea propusă, totuși ideile legate de tipologia realismului suscită un mare interes și duc înainte știința literaturii.

ALFRED HEINRICH

V. N. KLIÛEVA, *KRATKIJ SLOVAR' SINONIMOV RUSSKOGO JAZYKA*, Moskva, Učebno-pedagogičeskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1961, 343 p.

Dicționarul de sinonime alcătuit de V. N. Kliueva a apărut, pînă acum, în două ediții. Prima ediție a apărut în 1956, iar a doua, revăzută și completată, în 1961. În ambele ediții, dicționarul este însoțit de o prefață în care autoarea își expune concepțiile sale asupra problemelor principale ale sinonimiei și ale alcătuirii dicționarului de sinonime. După părerea autoarei, „sinonimele pot fi definite ca două

cuvinte-noțiuni care reflectă esența aceluiași fenomen al realității obiective și care se deosebesc prin nuanțe suplimentare de sens și servesc nu atât pentru înlocuirea lor reciprocă, cât pentru precizarea ideii și a atitudinii noastre față de lucrul exprimat" (p. 4).

V. N. Kliueva stabilește următoarele deosebiri între sinonime: deosebiri de ordin semantic, deosebiri de ordin stilistic, deosebiri legate de uzul lingvistic și deosebiri legate de îmbinările cu alte cuvinte în care pot intra sinonimele respective.

Autoarea deosebește, de asemenea, trei tipuri de sinonime: contextuale, tematice și autentice. În dicționar sînt introduse numai sinonimele autentice. În prefață este însă subliniat faptul că la alcătuirea seriilor sinonimice contextul ne poate ajuta, dar nu ne poate indica cu precizie seria sinonimică. Posibilitatea de a înlocui cuvintele într-un context dat constituie numai un criteriu secundar în alcătuirea seriilor sinonimice. Sînt discutate, în prefață, și alte probleme legate de alcătuirea seriilor sinonimice. Se arată, de exemplu, că nu pot intra în serii sinonimice cuvintele ale căror sensuri figurate nu sînt fixate bine în limbă. De pildă cuvintele: *бездарный* și *темный* pot forma o serie sinonimică, în timp ce cuvîntul *слепой* nu poate fi inclus în această serie, întrucît sensul lui figurat nu este destul de bine stabilit.

O problemă aparte o constituie cuvintele cu coloratură emoțională-pozitivă sau negativă (*слова с положительной или отрицательной эмоциональной окраской*). Cuvintele care se caracterizează printr-o apreciere pozitivă sau neutră a unui fenomen nu pot forma serii sinonimice cu cuvintele care au o coloratură depreciativă. De exemplu: seria sinonimică *конь-лошадь* „cal” nu poate cuprinde și cuvîntul *кляча* „mîrtoagă” pentru că acesta, deși denumește aceeași specie zoologică, conține și o notă peiorativă.

Nu pot fi considerate sinonime cuvintele care denumesc fenomene din epoci sociale diferite, chiar dacă sensul lor coincide parțial (De ex.: *домработница* „femeie de serviciu” și *прислуга* „servitoare”).

Cuvintele ale căror sensuri coincid într-o măsură mai mare sau mai mică nu pot fi sinonime, dacă unul dintre aceste cuvinte conține o nuanță suplimentară esențială, nelegată de sensul de bază al seriei sinonimice. Cuvintele *идти* și *плестись* nu pot fi sinonime pentru că cel de al doilea nu are numai sensul „a merge”, ci și sensul „a merge cu greu”.

Observații interesante găsim în prefață și cu privire la alegerea sinonimelor „matcă”. Acestea determină structura seriei sinonimice respective și limitele ei. Nu pot fi considerate ca atare cuvintele dialectale și cele din jargoane. Cuvintele împrumutate pot fi luate ca sinonime „matcă” numai în anumite cazuri. În concluzie, aceste sinonime de bază trebuie să corespundă următoarelor criterii: să fie neutre din punct de vedere stilistic, să fie cuvintele cele mai des întrebuințate și să subsumeze, într-o măsură sau alta, sensurile tuturor cuvintelor din seria respectivă.

Principiile teoretice expuse de autoare în prefață sînt reflectate, într-o bună măsură, în structura dicționarului.

Dicționarul nu cuprinde numai sinonime din fondul așa-zis neutru al limbii, ci și cuvinte împrumutate, cuvinte dialectale și jargonisme, care se deosebesc, în special, prin nuanțe stilistice. Numărul lor în dicționar este limitat, criteriul de selecționare fiind întrebuințarea lor în cele mai cunoscute opere literare.

Față de prima ediție, care cuprindea 415 serii sinonimice, cu un număr total de 1 500 cuvinte, cea de a doua ediție cuprinde 622 serii sinonimice cu un număr de

2633 cuvinte. Unele serii, cum ar fi, de exemplu, acelea avînd ca sinonime „matcă” cuvintele *бугор*, *дуть*, *лес*, *летопись*, *ободрить*, *портниха*, *пренебрегать*, *пробовать*, *спелый*, *туча* n-au mai fost incluse în noua ediție a dicționarului.

Aproximativ 20% din seriile cuprinse în prima ediție au fost revizuite prin completarea lor cu cuvinte noi și prin scoaterea unora din ele al căror loc în seriile sinonimice respective nu era suficient motivat. Seriile cuvintelor-titlu *влажный*, *долг*, *перегнать*, *противоречить*, *промежуток*, *тревожный* au fost regrupate în jurul altor sinonime „matcă”.

Toate aceste schimbări au contribuit la îmbunătățirea dicționarului, făcîndu-l să corespundă într-o măsură mai mare principiilor teoretice care stau la baza lui.

Cu privire la schimbările făcute trebuie să spunem, însă, că nu toate sînt îndreptățite. Seria cuvîntului *пренебрегать* (*пренебрегать*, *презирать*, *гнушаться*, *брезгать*) n-ar fi trebuit — după părerea noastră — să fie exclusă din dicționar, ci refăcută prin înlăturarea ultimelor trei cuvinte care nu sînt sinonime cu cuvîntul *пренебрегать* și prin adăugarea sinonimului *игнорировать*, alcătuiindu-se, în felul acesta, o nouă serie: *пренебрегать* — *игнорировать*.

Unele serii sinonimice vin în contradicție cu principiile teoretice expuse în prefață. De exemplu, după părerea justă a autoarei, un cuvînt nu poate fi sinonim cu altul dacă are o nuanță suplimentară care iese din limitele sensului respectiv. Acest principiu este ilustrat prin exemplele *идти* „a merge” și *плестись* „a merge cu greu”; *работать* „a lucra” și *корпеть* „a munci stăruitor”, „a se căzni”.

Cu toate acestea se pot da numeroase exemple de sinonime cuprinse în dicționar care se deosebesc de cuvintele din seriile sinonimice respective chiar prin nuanțele fundamentale amintite: *втемашить* „a băga, a-i vîri cu greu (cuiva, ceva) în cap”; *откопать* și *выудить*, „a găsi cu greu”; *вытаскивать* și *извлекать* „a scoate cu greu”; *взгромождаться* „a se urca cu greu”. Cuvintele respective sînt incluse în serii sinonimice în care toate celelalte sinonime nu au această nuanță.

Se poate spune că problema nuanțelor suplimentare, datorită cărora două cuvinte nu pot fi sinonime, a rămas nerezolvată atît teoretic cît și practic.

Observații se pot face și cu privire la structura altor serii sinonimice în care sînt cuprinse cuvinte ce denumesc realități diferite. În seria sinonimului „matcă” *комната* sînt incluse cuvintele *горница*, *покой*, *светелка*, *светлица*. Fiecare dintre aceste cuvinte este sinonim numai cu cuvîntul-titlu. *Горница* se numește partea curată a izbei țărănești; *светелка* (*светлица*) este o cameră mică și luminoasă în partea superioară a casei, iar *покой* — cameră spațioasă și confortabilă într-o casă bogată. Aceleași observații se pot face și cu privire la următoarele serii sinonimice: *кнут*, *бич*, *нагайка*, *плеть*; *шут*, *паяц*, *петрушка*, *рыжий*, *скоморох*, *фигляр*; *закрывать*, *запирать*, *затворять*, *замыкать*; *учить*, *изучать*, *штудировать*, *твердить*, *долбить*, *зубрить*; *кучер*, *возница*, *извозчик*, *ямщик*; *лодка*, *ладья*, *челн*, *челконк*; *животное*, *тварь* *скотина*, *скот*; *доктор*, *врач*, *лекарь*, *эскулап*; *период*, *эпоха*, *эра*, *время*, *век*, *пора*; *буря*, *ураган*, *тайфун*, *шторм*.

Unele dintre seriile sinonimice cum ar fi, de pildă, seriile cuvintelor: *учить*, și *доктор* ar trebui, poate, revăzute, pe baza lor putîndu-se forma alte serii. De exemplu, seria cuvîntului *учить* ar putea fi împărțită în felul următor: 1) *учить*, *изучать*, *штудировать*; 2) *долбить*, *зубрить*, *твердить*, iar seria cuvîntului *доктор*: 1) *врач*, *доктор*; 2) *лекарь*, *эскулап*. Alegerea sinonimelor „matcă” nu este făcută totdeauna

judicios şi contrazice principiile avute în vedere de autoare. Pentru exemplificare pot fi luate cuvintele доктор şi краткий, Era bine dacă ar fi fost luate ca sinonime „matcă” cuvintele врач şi краткий, primul pentru că are o sferă mai largă de întrebuintare decât доктор, iar al doilea pentru că este neutru din punct de vedere stilistic.

Dar, deşi observaţiile noastre vizează unele principii formulate prea rigid de N. V. Kliueva, chiar din puţinele aprecieri generale făcute în rîndurile de mai sus reiese valoarea deosebită a acestei lucrări menită să contribuie cu succes la clarificarea raporturilor sistematice ale sinonimiei.

M. BUCĂ

IAZYKI INDII, Sbornik statej, Akademija Nauk S.S.S.R., Institut Narodov Aziî, Moskva, 1961, 414 p.

Acest volum de studii ale indologilor sovietici tratează probleme puse de sanscrita clasică şi vedică (două studii), de hindi şi urdu (patru studii), limba punjabi şi unul de limba tamilă. Colegiul de redacţie a volumului este compus din cunoscuţi indologii, ca M. G. Aslanov, E. M. Bykova, I. S. Rabinovič, Eug. P. Čelyšev. Introducerea volumului este semnată de E. M. Bykova, care face un foarte succint dar clar istoric al studiilor sistematice privind limbile şi culturile Indiei, care au început în Rusia din prima jumătate a secolului al XVIII-lea şi au luat o dezvoltare foarte mare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o dată cu intensificarea studiilor orientale în Rusia. După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie au fost înfiinţate institute pentru studiul popoarelor Asiei la Moscova şi Leningrad, iar în universităţi au luat fiinţă facultăţi orientale, în care se predau limbile Indiei moderne, literaturile diferitelor limbi ale Indiei, istoria, economia, istoria culturii materiale a Indiei. Studiul Indiei actuale este una din preocupările Institutului de studii orientale al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S.

E. M. Bykova expune rezultatele activităţii ştiinţifice a indologilor sovietici, ca şi problemele care i-au preocupat pe aceştia. Ea citează astfel o serie de lucrări din domeniul gramaticii sanscrite şi al lexicologiei limbilor Indiei (domeniu în care sovieticii au fost foarte fecunzi, publicînd un foarte mare număr de dicţionare ale limbilor Indiei). În ce priveşte gramaticile Indiei, au fost pregătite pentru publicare gramatici scurte ale limbilor sanscrită, pali, assam, bengali, nepali, malayalam, marathi, singhali, tamilă, hindi, urdu. Indologii sovietici au manifestat de asemenea mult interes pentru o serie de probleme speciale, ca de exemplu apariţia prefixelor în limbile moderne ariene din India, care au fost înlocuite cu alte procedee gramaticale; ei au studiat de asemenea problema particulelor postpuse, adverbele, dezvoltarea pronumelor etc. Una din problemele care atrage pe mulţi cercetători, şi pe care o vom găsi tratată şi în acest volum, este problema cuvintelor compuse, care, în sanscrită, aveau în fond o funcţie sintactică (deja Benfey arăta că o îmbinare sintactică poate să se transforme într-un cuvînt compus). În schimb, în

limbile moderne ale Indiei, devenite limbi analitice, se constată că vechea funcție sintactică a făcut loc unei funcții noi, de formare a cuvintelor.

Primul studiu, semnat de V. A. Kečergina, tratează *Despre unele cuvinte compuse din limba sanscrită* (O nekotoryh složnik slovah sanskrita), p. 13—90. La începutul studiului, autoarea arată cât de diferite sînt concepțiile comparatiștilor și ale indologilor secolului al XIX-lea și al XX-lea în legătură cu fixarea rolului unei întregi serii de tipuri compuse, care erau cunoscute deja lui Panini, anume *dvandva*, *tatpuruṣa*, *karmadhāraya*, *bahuvrīhi*, *dvigu*, *avyayībhāva* și *amredita*. Autoarea consideră că tipul *avyayībhāva* nu poate face parte din cuvintele compuse, fiindcă elementele care compun cuvintele de acest tip nu mai au întrebuintare în mod independent. Nici tipul *dvandva* nu poate reprezenta compuse, deoarece elementele care constituie cuvintele de acest tip sînt absolut independente unul de altul. Tipul *amredita* care cuprinde cuvintele repetate, reduplicate, de ex. *dive-dixe* nu este discutat. V. A. Kečergina se ocupă numai de analiza și stabilirea problemelor fundamentale ale compuselor de tipul *tatpuruṣa karmadhāraya*, *dvigu* și *bahuvrīhi*; în al doilea rînd ea lămurește rolul sintactic al cuvintelor compuse de tipul *tatpuruṣa*, *karmadhāraya* și *bahuvrīhi*. Rezultatul analizei sale arată că funcția principală a cuvintelor compuse din aceste trei tipuri era aceea de a exprima raporturi atributive, ceea ce s-a putut face cu ajutorul acelor părți ale vorbirii care pot avea raporturi atributive.

Binecunoscuta cercetătoare sovietică T. J. Elizarenkova se ocupă cu sensul temelor prezentului în *Rigveda* (*Značenie osnov prezenta v Rigvede*). Lucrarea ei de disertație, din 1955, tratează despre *Clasele verbelor în Rigveda*, și de curînd a publicat o monografie intitulată *Aoristul în Rigveda*. Autoarea precizează că în legătură cu temele prezentului sarcina cercetării este de a stabili sensul gramatical prin care se diferențiază diferitele tipuri ale prezentului, în primul rînd exprimînd un fel sau altul în care decurge acțiunea (*Aktionsart* deci o categorie gramaticală), în al doilea rînd exprimînd sensul diferitelor diateze. *Rigveda* constituie singurul text indian, care oferă posibilități de rezolvare a acestor probleme, referitoare la sistemul prezentului, deoarece celelalte *vede* sînt mai tîrzii, iar în scrierile postvedice temele de mai multe tipuri dispar.

Autoarea se ocupă la început de sensurile temelor formate cu un element nazal, care în *Rigveda* sînt reprezentate prin trei tipuri: cele cu sufixele *-nā*, *-nī*, *-nō* / *-nu* și cel cu infixul *-na* / *-n*; toate aceste trei tipuri își au originea, după F. de Saussure, într-un tip cu infix nazal. Deși în privința sensului gramatical al temelor cu elementul nazal nu există concordanță între cercetători, T. J. Elizarenkova, de acord cu majoritatea cercetătorilor, susține că caracterul acțiunii exprimate prin temele cu element nazal este cel determinativ, adică acțiunea are un început sau un sfîrșit. Alte teme sînt formate cu sufixul *-ya*, exprimînd o acțiune cu un proces durativ, sau formate cu un sufix foarte productiv pentru a forma teme ale prezentului, *-āya*, care este considerat ca sufix al verbelor cauzative. Autoarea prezintă apoi temele de prezent care au fost trecute de gramaticii indieni la clasa a VI-a a verbelor; este vorba de temele de prezent cu gradul redus al vocalei radicale și cu vocale cu tematică accentuată. Acestea par a exprima acțiunea momentană sau și terminativă, deși în *Rigveda*, după exemplele pe care le citează T. J. Elizarenkova, există și o serie de teme de acest tip, care sînt caracterizate printr-o acțiune durativă. Intere-

sant este faptul pe care-l remarcă autoarea, anume că aproape în toate celelalte limbi indo-europene acest tip de teme se întrebuințează pentru formarea aoristului și numai în Avesta există această temă la prezent; tipul e mai bine dezvoltat în Rîgveda deoarece se poate spune că formațiile de prezent ale clasei a VI-a reprezintă o formație indo-iraniană. Pe autoare a frapat-o faptul că o grupă de teme formate cu sufixul *-cha-*, puține la număr în Rîgveda, și-au pierdut deja unitatea de structură, de ex. unele din ele primind accentul pe rădăcină, altele pe sufix etc. Și totuși, din opt exemple aflate în Rîgveda, cinci teme cu sufixul *-cha-* au teme paralele de prezent cu o altă structură, rar de la aceeași rădăcină verbală (*gam*, *gāchati*, *gāmati*; *yam*, *yāchati*, *yāmati*). Aceste teme cu sufixul *-cha-* sînt identice cu temele formate în alte limbi indo-europene cu sufixul indo-european *-ske/o*, pe care autoarea le exemplifică cu fapte din avestă, latină, greacă, hitită, tohariană. Este evident că cercetătorii au dreptate să considere că inițial aceste teme aveau sens iterativ-causativ, care abia mai târziu a fost înlocuit cu cel incoativ. Lucrarea cercetătoarei T. J. Elizarenkova, foarte documentată, cu referințe din autorii cei mai autorizați în domeniul Rîgvedei, face deseori apel la comparația cu alte limbi indo-europene. Cînd autoarea a comparat tipurile de teme de prezent din Rîgveda, caracterizate prin element nazal, cu tipurile corespunzătoare din alte limbi indo-europene, găsindu-le chiar în limbile celtice, trebuie să se întrebe dacă acest tip nu era cunoscut și în limba armeană unde avem prezente în nazală, ca *lucanem* < **leuk-ek-*.

V. A. Černyšev publică un studiu intitulat *Îmbinările frazeologice „nume+verb (karnā, kenā, denā)” și verbele denominative compuse în literatura hindî contemporană*, cercetînd anumite aspecte ale compuselor verbal-nominal. Autorul arată că una din caracteristicile structurii gramaticale ale limbii hindî îl constituie compusul verbal, care poate reprezenta îmbinarea a două teme verbale, din care primul element poate fi chiar numai rădăcina verbală. Un al doilea tip de îmbinare este constituit prin îmbinarea unui participiu în locul prim cu alte verbe, în sfîrșit, al treilea tip, care reprezintă cea mai importantă formație, este acela constituit din nume+verb. Demnă de reținut, în această din urmă îmbinare, este constatarea făcută de cercetători ai limbii hindî, ca de ex. de S. H. Kellog, *Grammar of the Hindi Language*, că uneori numele este atît de strîns legat de verb, încît ambele reprezintă o singură noțiune. Un alt cercetător, M. Kemson, *Syntax and Idioms of Hindustani*, Londra, 1922, arată că verbele *honā* și *karnā* sînt atît de strîns legate de substantiv, încît apar ca un singur verb, fie tranzitiv, fie intransitiv. Un cunoscut cercetător indian, Kāmtāprasād Guru, în *Hindi vyākaraṇa*, Benares, consideră că aceste formații funcționează ca un singur cuvînt; ele nu pot fi considerate drept compuse, deoarece între componentii unui verb compus se poate intercala orice alt cuvînt. V. A. Černyšev citează un exemplu în care, între nume și verb, adică între cele două componente ale noțiunii, s-a intercalat un pronume care desemnează agentul, o postpoziție și negația (vezi p. 183). Autorul constată (am ales principalele constatări) că verbele nominale compuse se reduc în esență la formații compuse dintr-un nume (substantiv) și verbele *karnā* sau *honā* și că aceste componente se apropie atît de mult, încît se obține o formă gramaticală unică. Această formație compusă din verb și nume se apropie, prin caracteristicile sale semantice și structural-gramaticale, de tipul unui cuvînt monolit. Baza verbelor nominale compuse o constituie îmbinările frazeologice „nume+verb”: între componentele îmbinărilor frazeologice

„nume+verb“ se șterg legăturile sintactice și ele se transformă în verbe compuse nominale. Dar și în aceste verbe pot reinvia legăturile sintactice vechi, ale complementului direct sau ale subiectului și predicatului. Mai menționez că autorul a atins, în legătură cu verbul *karnā*, și problema construcției ergative, una din cele mai caracteristice trăsături ale propoziției în hindi. Din păcate el se ocupă numai în treacăt de această problemă; este regretabil că există prea puține studii în legătură cu construcția ergativă în hindi, care ar trebui studiată și comparativ cu limbile dravidiene, pentru a stabili originea construcției în hindi; construcția se găsește și într-o serie de limbi vechi ale Asiei anterioare.

V. P. Liperovski prezintă în acest volum două studii separate, deși apropiate prin conținut, unul care se ocupă de folosirea formelor conjunctivului în propozițiile principale în limbile hindi și urdu (p. 227—270), și altul, despre întrebuințarea conjunctivului în propoziții secundare de tip diferit, din limbile hindi și urdu (p. 271—315). M. S. Andronov tratează despre *Formele personale ale verbului în limba tamilă contemporană* (p. 353—410). Articolul semnat de O. D. Žmetova, avînd titlul *Trăsăturile verbale ale infinitivului în hindi și în urdu* (p. 316—342), ar putea suscita nedumerire, dacă nu s-ar ști că infinitivul în hindi și în urdu conține caracteristici verbale și nominale, și că, pînă acum nu s-a prea discutat natura gramaticală a infinitivului în aceste două limbi: nu există vreo analiză a acestei categorii, afară de una singură (P. Meile, *Infinitives Adjectives in Hindi, BSL*, 1948) care analizează întrebuințarea infinitivului adjectivizat. Avîndu-și originea în numele din limbile indo-europene, infinitivul se dezvoltă uneori în direcția verbului, ca în limba rusă, în care el a achiziționat o serie de proprietăți verbale, în timp ce în alte limbi, ca persana sau pașto și oseta, infinitivul are o serie de caracteristici ale numelui. În hindi și în urdu el are caracteristici de verb, de substantiv și de adjectiv. Unii autori consideră acest infinitiv drept verb și substantiv, dar îl tratează în cadrul verbului, alții îl consideră nume deverbativ, care poate fi întrebuințat și ca adjectiv. Pentru a putea analiza caracteristicile verbale ale infinitivului în hindi și urdu, autoarea studiază categoriile gramaticale comune pentru infinitiv și verb, trăsături comune ale legăturilor sintactice dintre infinitiv și verb și în sfîrșit comunitatea lor semantică. Discutînd caracteristicile morfologice ale infinitivului, ea arată că toate verbele denominative, simple și compuse, ca și toate verbele compus-verbale, adică mai cu seamă cele intensive, apoi cele potențiale și complete, se întrebuințează și la infinitiv. Infinitivul poate forma, ca oricare altă formă a verbului, cu ajutorul unor anumite sufixe, verbe cauzative, și dispune de mijloace pentru a exprima aspectul durativ sau durativ-progresiv, deci poate exprima diferite nuanțe ale procesului acțiunii. Vom mai menționa că infinitivul, în hindi și în urdu este capabil să exprime morfologic și diferite diateze, ca orice formă verbală personală. În ce privește legăturile sintactice ale infinitivului cu alte cuvinte, autoarea analizează și ilustrează cu exemple existența complementului direct pe lîngă infinitiv, a complementului indirect și a complementului circumstanțial.

N. I. Tolstoja ne prezintă un scurt articol despre îmbinările verbale compuse (p. 343—352), în limba penjabi, arătînd de la început că înțelege prin aceste îmbinări un verb care poartă sensul principal, reprezentat prin participiu sau gerunziu trunchiat, îmbinat cu formele personale ale verbului auxiliar sau ale unui verb care poate să modifice sensul verbului principal. Important este aici verbul principal, care poartă sarcina semantică principală a îmbinării verbale compuse, semantică modificată de verbul care formează compusul verbal. Din verbul principal, avînd

forma gerunziului din care nu există în această îmbinare decît numai o parte trunchiată, cea inițială (în penjabi cu tema verbală), și cu adăugarea unui verb rezultă în penjabi îmbinările verbale compuse de care se ocupă N. I. Tolstoja. În penjabi există treisprezece verbe care sînt cel mai mult folosite pentru formarea, cu ajutorul gerunziilor trunchiate, a unor compuse verbale. Autoarea dă exemple de formări cu fiecare din aceste verbe, stabilind și modificările de sens sau felul de acțiune imprimat gerunziului de verbele cu care se formează. Autoarea conchide că cele treisprezece verbe din îmbinările verbale compuse le imprimă acestora nuanțe care caracterizează acțiunea; caracterul și bogăția acestor nuanțe depind de sensurile lexico-gramaticale ale celor treisprezece verbe, ca și de semantica verbelor principale.

VLAD BĂNĂȚEANU

IBERIUL-KAVKASIURI ENATMECNIEREBĂ (IBERO-CAUCASICA) XII. (Institutul de lingvistică al Academiei de Științe a R.S.S. Georgiene. Omagiu acad. Arn. Șt. Çikobava, cu ocazia împlinirii a 60 de ani de la naștere și 35 de ani de activitate științifică și didactică), Tbilisi, 1960.

Volumul cu care a fost onorat acad. Arn. Șt. Çikobava cu ocazia împlinirii a 60 de ani, oferit lui de colegii și elevii săi, e impunător prin conținut și prin numărul de pagini. În total numărăm treizeci și una de contribuții științifice în acest volum omagial, la care colaborează învățați din Georgia. Născut în anul 1900, acad. Çikobava începe să publice deja în anul 1923. Bibliografia lucrărilor sale, urcă pînă în inclusiv 1959 la cifra de 171 de lucrări, studii, articole. Monografiile mari ale acestui savant georgian sînt: 1. *Introducere în lingvistică* (Tbilisi, 1952, 401 p.). 2. *Analiza gramaticală a dialectului laz* (Tbilisi, 1936, 249+152 p.). 3. *Structura cea mai veche a temelor nominale în limbile kartvelice* (Tbilisi, 1942, 342 p.). 4. *Lingvistica generală. I. Partea prepedeutică* (Tbilisi, 1935, 198 p.). 5. *Lingvistica generală. II. Problemele fundamentale* (Tbilisi, 1945, 392 p.). 6. *Problema propoziției simple în limba georgiană, I* (Tbilisi, 1928, 292 p.). 7. *Problema construcției ergative în limbile ibero-caucaziene, I* (Tbilisi, 1948, 148 p.), II, Tbilisi, 1961, 169 p.). 8. *Problema limbii ca obiect al lingvisticii*, (Moscova, 1959, 179 p.). 9. *Texte ceana (laze)* (Tbilisi, 1929, 168 p.). 10. *Dicționar comparativ ceano-mingrelo-georgian* (Tbilisi, 1938, 509 p.). Vom prezenta pe scurt studiile cuprinse în acest volum omagial. T. Saradzenidze publică studiul *Despre locul comparației tipologice în lingvistică* (Tipologiuri sedaregis adgilisatvis enatmecniersbau) (p. 81—98), în care autorul se ocupă de problemele comparației tipologice a limbilor, atît sub aspect sincron, cît și cel diacronic. Comparația tipologică sincronă urmează să fie legată de analiza istorică a faptelor cercetate, pentru a da rezultate științifice serioase. Alte sarcini are comparația tipologică diacronică, aplicabilă cu succes atunci cînd se exclude metoda comparativ-istorică. Acest fapt îi dă comparației tipologice aceeași importanță în lingvistica diacronică, ca și metodei comparativ-istorice. De aci rezultă raporturi reciproce între ambele metode. B. Počhva în articolul său *Polisemiis sakitxisatvis (În legătură cu problema polisemiei)*, p. 99—138, aprofundează problema polisemiei, fiind de părere că ea nu poate fi rezolvată plecînd de la raportul semantic dintre cuvîntul dat și un alt cuvînt din sistemul limbii respective, pentru a explica sensul multiplu al unor cuvînte.

El constată că, pentru analiza unui cuvînt cu sens multiplu, este necesară, analiza mediului concret în care un cuvînt a obținut un sens nou, dar a păstrat în același timp și vechiul sens. Polisemia se manifestă, după autor, înainte de toate, în context, fiindcă sensul de fapt al cuvîntului este determinat de contextul real, care trebuie să apară de repetate ori în limbă, pentru a-i imprima unui cuvînt un sens nou alături de vechiul sens. Potrivit lui B. Počhua, sensul multiplu al unui cuvînt este o urmare a integrării în forma superioară a limbii, cea literară, a sensurilor dezvoltate în dialecte și în limbile speciale; polisemia se deosebește de omonimie tocmai prin originea comună a sensurilor integrate.

Urmează un scurt articol semnat de acad. A. Bočorišvili, intitulat *Reflexii asupra locului lui J. Locke în legătură cu psihologia (Refleksii adgilis šesaxeb J. Lokis p'sik'o logiaui)*. Într-un scurt articol al acad. Varlaam Topuria găsim o analiză importantă de fonetică comparată a limbilor kartvelice: georgiană, svană și mingrelo-ceană, în legătură cu anumite aspecte ale abaterilor care se observă în corespondența spirantelor și africatelor. În articolul său intitulat *K'artvelur enata šedarebiti fonetikis zogierti sakitxi (Unele probleme ale foneticii comparate a limbilor kartvelice)*, p. 149—159), după ce relevă activitatea cercetătorilor georgieni în acest domeniu, ca A. Šanidze, N. J. A. Marr, Arn. Ćikobava, G. Rogava și alții, autorul se ocupă de fenomenul africatizării ca și de procesul dezafricatizării unor consoane, deci de două procese fonetice opuse; africatizarea cuprinde consoane simple, iar dezafricatizarea transformă consoane complexe în spirante simple. Împotriva africatizării din limba svană, acționa puternic altădată procesul dezafricatizării, care în prezent însă nu mai acționează.

G. Rogava semnează un articol intitulat *Bgeratšesat kvisobati darxvexis šemtxvevebisatvis kartvelur enebši (În legătură cu cazurile de încălcare a corespondențelor fonetice în limbile kartvelice)*, p. 161—168, privind încălcarea regularității corespondențelor fonetice datorită influențelor exercitate de limba georgiană asupra svanei și zanei. S. Gaпрindašvili cercetează pe baza unor analize de fonetică experimentală, modul de clasificare a sunetelor din limba georgiană. O. Kaxadze se ocupă de doi termeni denumind grîul în limbile ibero-caucaziene, încercînd să le stabilească etimologia, iar I. I. Kavtaradze examinează istoria unei forme de viitor perifrastic din georgiană veche, din medievală și contemporană (p. 199—209). I. Abuladze, unul dintre elevii lui Hr. Ačarean și în prezent directorul Institutului manuscriselor georgiene la Tbilisi, publică articolul intitulat *Dezveli k'artulis leksikidan (Din lexiconul limbii georgiene vechi)*, p. 211—222, în care se ocupă de etimologia unor termeni vechi georgieni, ca *zali*, *znoba*, *mznobari*; *znoba* are sensul de „coardă de instrument“, „a cînta la un instrument“, „a cînta“ și derivă, după autor, din *zan-i*, *zal-i* „strună“, cuvînt care ar fi fost împrumutat de limba armeană, care posedă termenul *zayn* „sunet“.

A. Kiziria se ocupă într-un scurt articol despre complementul, exprimat în vechea georgiană prin forma cazului genitiv, tot așa de bine ca și prin forma cazului dativ. Acest complement este întîlnit în propoziție pe lîngă verb sau pe lîngă un „nomen actionis“, pe lîngă un participiu sau un grad de comparație al adjectivelor. Un articol scurt despre legătura sintactică dintre adverb și postpoziție semnează A. G. Martirosov, iar alte trei articole privind probleme de gramatică georgiană, mai semnează P. Gaceciladze, G. Šalamberidze și E. Osidze.

Articolul semnat de Ketevna Lomtadze, profesoară la universitate și director al Institutului de lingvistică, este intitulat: *Saurtierto kategoria apxazur-adigur*

enebși (*Categoria acțiunii comune în limbile abhazo-adigheie*), p. 275—290. Autoarea tratează despre o categorie fundamentală a verbelor abhazo-adighe, pe care deja P. Uslar a denumit-o categoria formei reciproce și a formei de acțiune comună (de exemplu „noi ne mîncăm unul pe celălalt” și „noi mîncăm împreună”). G. P. Serdiucenko a arătat că nu pot fi acceptate ca subcategorii formele exprimînd o acțiune reciprocă și altele exprimînd acțiuni comune, fiindcă, după părerea sa, este vorba de verbe care indică o acțiune la care participă mai multe persoane. Acest punct de vedere nu este admis de K. Lomtadze, care arată că în limba abhazo-adighă există o categorie de acțiune reciprocă atît pe lîngă verbele tranzitive cît și intransitive, dar care se împart în două subcategorii: aceea de acțiune comună și aceea de acțiune mutuală (reciprocă).

Un interesant articol este acel al lui L. Çkadua intitulat *Funcțiile formelor prezentului în verbele dinamice din limba abhază*. Funcția fundamentală a prezentului este aceea de a exprima o acțiune care se realizează în momentul vorbirii. Dar, în limba abhază, ea depinde de faptul dacă un verb la prezent va exprima o acțiune cu aspect momentan. În primul caz, forma verbului la prezent va avea funcția de prezent, în timp ce în al doilea caz prezentul va avea funcția de viitor. Vom menționa și cele două articole scurte, scrise în limba rusă, unul semnat de Z. Kerașeva, privind imperativul în limba adighă, iar celălalt semnat de Iu. Deșeriev, privind alternanța vocalică din temele nominale ale limbii ingușe. Vom menționa și articolul semnat de D. Imnaișvili, *Ergativis carmoebis istoriisatvis naxurii džgupis enebși* (*Cu privire la istoria formării cazului ergativ în grupa de limbi cecene*, p. 313—321).

Problema ergativului, atît de bine reprezentat în limbile ibero-caucaziene și pe care a precizat-o după mulți cercetători și acad. Arn. Çikobava, nu numai în studii, ci și în monografia sa în două volume, trebuie să intereseze mai mult pe lingviști, ea fiind reprezentată și în limba bască, iar din limbile vechi, în cea urartică. Problema ergativului, din care avem urme și în limba armeană, este discutată astăzi în domeniul indoeuropean (cf. studiul lui A. Vaillant, *L'ergatif indo-européen*, în *BSL*, XXXVII, 1936), acela al lui V. Pisani, în *Miscellanea Galbati*, III, 1951, p. 1—38, și acela al lui H. Hendriksen, în *Bulletin du Cercle linguistique de Copenhague*, V, 1940). Dintre celelalte articole menționăm două articole privind limba bațbie, cel al lui K. Çrelașvili, privitor la exprimarea pluralității în verbele limbii bațbie, și cel al lui R. Gagua, privitor la locul conjuncției în verbele și numele limbii bațbie. De limba avară se ocupă trei articole: cel al lui I. Tsertsvadze, privind corespondențele limbii lac în legătură cu consoanele laterale din avară, cel al lui T. Gudava, despre dativul din limba avară, cel al lui V. Kikvidze, despre problema declinării „după principiul a două teme” din limba avară. Dintre celelalte articole, vom semna articolul lui A. Mahometov, în limba rusă, intitulat *K srpaženju glagola tabarasanskogo jazyka* (*Despre conjugarea verbului în limba tabarasană*, p. 381—404), pe cel al lui E. Džeiranișvili, *Declinarea în limba caxură*, ca și articolul lui G. Topuria în legătură cu cercetările morfologice privind limba critză vorbită într-un sat din RSS Azerbaidjană.

Întregul volum este foarte interesant, plin de lucrări noi foarte puțin cunoscute caucazologilor din Occident.

VLAD BĂNĂȚEANU





IPT 7

LUCRĂRI PUBLICATE DE UNIVERSITATEA DIN TIMIȘOARA

M. Eminescu — I. Creangă. Studii, Timișoara, 1965, 304 p.

AUT, Anul III, p. 1—314, Timișoara, 1965

Lei 10.—

Tiparul executat sub comanda nr. 8854 la Intreprinderea Poligrafică
Banat, Republica Socialistă România.